

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Barbora Žižková

Syntéza autorské a lidové textilní tvorby v ÚLUV

Synthesis of artistic and folk textile production in ÚLUV

Děkuji prof. doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce, Mgr. Kláře Binderové, PhDr. Heleně Šenfeldové z Etnografického oddělení a PhDr. Haně Pařízkové z Archivu Národního muzea za vstřícný přístup, cenné tipy a konzultace. Děkuji své rodině a především mému muži za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 4. 2019

.....
Barbora Žižková

Abstrakt

Hlavním cílem mé diplomové práce je zmapovat historii a popsat podobu textilního umění v tzv. Ústředí lidové a umělecké výroby. Tato uměleckořemeslná disciplína měla v rámci ÚLUV dvojí podobu. Pracovníci ÚLUV se snažili nacházet lidové tvůrce, kteří uchovávali ve svých dílech tradiční techniky a motivy a z této původní lidové tvorby pak čerpali textilní výtvarníci, kteří vybraným řemeslníkům poskytovali nové, tradicí inspirované vzory. ÚLUV tedy plnilo funkci jakéhosi etnografického dokumentátora, pod jehož záštitou probíhala řízená tvůrčí práce, která měla estetiku lidového umění modernizovat, povýšit a otevřít mu cestu do současných domovů a zároveň se zde vyvinul zajímavý obchodní model, jehož inspirační zdroj můžeme nalézt ve Skandinávii. Důraz kladu na spojení aplikované etnografie a designérské praxe a v této souvislosti chci bližší pozornost věnovat ideovému programu ÚLUV, koncepci tzv. režného stylu, jejímž autorem byl architekt Vladimír Bouček. Aktivitity ÚLUV podrobně mapovalo několik periodik, která hrála, díky erudovanosti svých redaktorů, nemalou roli ve formování neoficiální umělecké scény ČSSR. I to bude předmětem mého zájmu.

Klíčová slova: ÚLUV, lidová tvorba, autorský textil, tkanina, výšivka, krajka, modrotisk, móda

Abstract

The main objective of my diploma work was to map the history and describe the forms of textile art in the Centre of Folk and Artistic Production (hereinafter referred to as CFAP). This artistic-craft discipline took two forms within the CFAP. The staff tried to find folk creators who maintained traditional techniques and motifs in their works of art, and those original folk creations were then used by textile artists to provide select craftspeople with new, tradition-inspired patterns and designs. Thus, the CFAP worked as a documentalist of ethnography, protecting and supporting controlled creative work that was expected to modernise and promote folk art aesthetics and open the way for folk art's incorporation into contemporary homes. At the same time, an interesting business model was developed by CFAP, the inspiration for which was found in Scandinavia. I emphasised the connection of applied ethnography and designer practice, and in this context I wanted to pay more attention to the ideological programme of the CFAP, namely the concept of the so-called coarse style, the originator of which was architect Vladimír Bouček. The activities of the CFAP were mapped in detail by several periodicals, which, thanks to the knowledge of their editors, played substantial roles in the formation of the unofficial artistic scene in the Czechoslovak Socialistic Republic. This was a subject of interest, too.

Key words: ÚLUV, folk art, textile art, woven fabric, embroidery, lace, blue-print, fashion

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Pojmosloví.....	12
3. Skandinávský příklad.....	17
3.1 Karel Herain.....	18
3.2 Josef Vydra.....	21
3.3 Theodor Pistorius.....	21
4. Dekret.....	24
5. Majetko-právní poměry ÚLUV.....	27
6. Organizační struktura prvního Ústředí.....	34
6.1 UVA (Slovakie) a Krásná Jizba.....	35
6.2 Hrubé a komplexní průzkumy.....	37
7. Vladimír Bouček a režný sloh.....	41
8. Věci a lidé, Tvar, Umění a řemesla.....	44
9. Výstavní činnost ÚLUV.....	47
10. Privatizace ÚLUV a Krásné jizby.....	54
11. Textilní tvorba v ÚLUV.....	56
12. Tkaniny.....	57
12.1 Péče o lidové kroje v ÚLUV.....	57
12.2 Rekonstrukce tkanin a jejich varianty....	59
12.3 Pajka, kanafas a spol.....	61
12.4 Tkalcovské dílny ÚLUV.....	64

13. Modrotisk.....	67
13.1 Modrotiskařské experimenty.....	68
13.2 Modrotisk v ÚLUV.....	69
13.3 A. Eberhardová, J. Kubínová a dílna Jochů ve Strážnici.....	70
13.4 Dezény a výrobky strážnické dílny...	72
14. Vyvazovaná a šitá batika v ÚLUV.....	74
15. Výšivka.....	76
15.1 Vyšívací techniky.....	77
15.2 Výšivka v ÚLUV.....	78
16. Krajky.....	84
16.1 Státní školský ústav pro domácí průmysl a B. Rothmayerová; M. Sedláčková – Serbousková.....	86
16.2 Krajka v ÚLUV.....	87
17. Předtkalcovské techniky.....	91
17.1 Krosienky.....	91
17.2 Krosienky v ÚLUV.....	92
17.3 Guby.....	93
17.4 Guby v ÚLUV.....	93
17.5 Zapästky.....	94
17.6 Zapästky v ULUV.....	94
18. Nová československá móda.....	95
18.1 Móda u ÚLUV.....	96

19. Závěr.....	100
20. Přílohy.....	102
20.1 Seznam použité literatury a pramenů.....	102
20.2 Obrazová příloha.....	103

1. Úvod

Bezmála padesátiletá historie Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV) nabízí badateli průzkum mnoha dějových linek, které mohou existovat sami o sobě jako uzavřený celek, ale teprve ve svém součtu vytváří živý, plastický a nejednoznačný obraz instituce, která se souhrou okolností zrodila a fungovala v nesvobodné době a zároveň z této situace svým způsobem těžila. Ideový program, kterým se ÚLUV řídilo, měl své kořeny ve skandinávském systému péče o tradiční hmotnou kulturu venkova a zřetelně se do něj promítla myšlenková východiska funkcionalismu. Stvořili ho lidé, kteří dlouho před koncem druhé světové války a komunistickým převratem v únoru 1948 věnovali své odborné znalosti záchraně a povznesení tradičních řemesel. Racionální, moderně pojatou koncepci organizované celostátní péče o lidové tradice překryla v prvních poválečných letech snaha Komunistické strany Československa využít veškerých kulturních hodnot pro svůj mocenský vzestup.

ÚLUV se, zejména v začátcích své existence, často otevřeně distancovalo od dřívějších tzv. zvelebovacích aktivit a především od svérázového hnutí, jehož zájem byl orientován na líbivé a efektní produkty lidové kultury jako byly kroje nebo výšivky. Je pravdou, že ideový program ÚLUV stavějící na prostotě, praktičnosti, ergonomii a ekonomii formy byl spíše dědicem poslední fáze tvorby Svazu československého díla, jeho nepopíratelný přínos na poli záchrany tradičního kulturního dědictví, ho však staví do souvislosti i s celým národně-obrozeneckým hnutím. Na rozdíl od situace, ve které se nacházeli národní buditelé druhé poloviny dvacátého století, bylo již po druhé světové válce možné využít poznatků a metod etnografie a pokusit se o skutečně erudovanou, odbornými výzkumy podpořenou transpozici principů lidové tvorby do současného života. Kromě toho mnohá výrobní družstva, která přešla do působnosti ÚLUV, měla svůj původ v době národního sebeuvědomování.

Důkladněji pojednanou kapitolu by si zasloužila síť značkových prodejen ÚLUV, jejichž vkusný interiér a zboží naprosto odlišného charakteru od tehdejší socialistické průmyslové produkce, vyvolává u mnohých pamětníků nostalgické vzpomínky. Historii Krásné jizby mapuje již několik let historička umění Lucie Vlčková. Svou badatelskou činnost na tomto poli završila roku 2018 uspořádáním výstavy „Krásná jizba 1927-1948 / Design pro demokracii“ v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Historii a majetko-právním souvislostem Domu uměleckého průmyslu a pražské Krásné jizby se věnuje Lenka Žižková, mimo jiné, na stránkách designcabinet.cz.

Rozsah diplomové práce nedovoluje skutečně zodpovědně posoudit všechny faktory, které by vyžadoval komplexní popis historie ÚLUV. Některá dílčí témata, vztahující se k ÚLUV, byla již opakovaně zkoumána (svérázové hnutí, Krásná jizba, otázka zneužití lidové kultury politickou mocí). Jiným, neméně závažným, naopak nebyla věnována zasloužená pozornost (vliv skandinávského příkladu, teorie režného stylu z pohledu umělecko-historického). Tato témata jsem se pokusila alespoň ve stručnosti postihnout a doplnit tak další části pomyslné skládačky.

Můj subjektivní zájem o oblast textilní tvorby a lidové kultury vyústil v text, akcentující především vysoce seriózní snahy zakladatelů, zainteresovaných etnografů a výtvarníků české větve ÚLUV o vytvoření nového slohu bytové a oděvní kultury, který měl snoubit to nejryzejší z hmotné lidové kultury s trendy moderní společnosti.

Klíčovými prameny se pro mě stala tři odborná periodika: „Věci a lidé“, „Tvar“ a „Umění a řemesla“, která postupně vycházela pod hlavičkou ÚLUV. Intenzivně jeho tvorbu propagovala a fungují tudíž i jako kroniky svého druhu. Další dobová periodika a literatura kulturně-historického i etnografického zaměření mi poskytovala nezbytnou korekci získaných informací a lepší ukotvení v dobových reáliích.

V době „poúluovové“ se dějinám instituce věnovali převážně odborníci z oboru etnologie. Umělečtí historici zůstávali spíše stranou, poslední dobou se ale situace, zdá se, obrací a v brzké době se snad dočkáme komplexního zpracování tématu z umělecko-historického hlediska. Dosud nejcelistvější pohled na kulturní přínos ÚLUV poskytly články publikované ve třetím čísle osmnáctého ročníku Národopisné revue z roku 2008. Historii podniku popsala jeho bývalá ředitelka a teoretička designu Lenka Žižková v článku „Slavné počátky a neslavné konce Krásné jizby a Ústředí lidové umělecké výroby“, slohotvorné úsilí mapovala Alena Křížová v textu „Výtvarné invence a ambice Ústředí lidové umělecké výroby“, studie etnologa Daniela Drápaly „Lidová kultura v kontextu odborných aktivit Vladimíra Boučka“ zhodnotila význam nejdůležitější zakladatelské osobnosti ÚLUV pro obor etnografie a osudy jedné části archivu ÚLUV shrnul etnograf a muzejník Josef Jančář v článku „Dokumentace Ústředí lidové umělecké výroby a její pokračování“.

V roce 2015 věnovala ÚLUV pozornost historička umění Lada Hubatová-Vacková ve svém experimentálním projektu „Modfolk.“, který nabourává stereotypní představu o principiální nekompatibilitě lidového (tradičního) a moderního a také ve studii „Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění“, která vyšla v rámci díla „Budování státu“. Oděvní tvorbu ÚLUV

opakovaně zmiňovala ve svých publikacích historička umění Konstantina Hlaváčková a nejnověji se ÚLUV a aktualizací tradičních řemeslných technik (především textilních) zabírala oděvní návrhářka Alice Klouzková ve svém doktorském projektu „Dědictví/Heritage“, který prezentovala ve stejnojmenné knize vydané roku 2016.

Výrobky z dílen a ateliérů ÚLUV byly, kromě tří výše zmíněných odborných titulů, poměrně hojně reprodukovány v časopisech „Žena a móda“, „Oděvní tvorba“ nebo „Domov“. K dispozici jsem měla také archiv vědeckých karet z pražského oblastního střediska ÚLUV, který je, spolu s kompletním souborem terénních průzkumů, uložen v tereziánském depozitáři Národního muzea. Kartotéka obsahuje fotografie a popisy textilních a oděvních výrobků, návrhů a studií. Rozdělena je podle témat na předtkalcovské techniky, tkaný textil, batiku, filmtisk a šatovky, modrotisk, staré a nové výšivky, krajky a kompletní konfekci z produkce pražského oděvního ateliéru. Zahrnuje také tvorbu brněnského oděvního ateliéru od roku 1972 do devadesátých let a další pro toto téma relevantní soubory fotografií jako rekonstrukce krojů, svéráz, hračky nebo krojové loutky. V archivu jsou uloženy také zprávy z komplexních terénních výzkumů realizovaných na území Čech.

2. Pojmosloví

Výsledky činnosti Ústředí lidové umělecké výroby spadají rovným dílem do sféry zájmu dějin umění a oboru etnografie (neboli národopisu, příp. etnologie). Ideový program, organizační a výrobní praxe ÚLUV vycházela z poznatků získaných během terénních průzkumů a důkladného studia etnografických pramenů. Proto se soudobé odborné diskuze hemžily výrazy jako lidová tvorba, lidová výroba, lidové řemeslo, lidový průmysl, domácí práce, domácká práce, lidové umění nebo lidová umělecká výroba. Považuji za užitečné vysvětlit na tomto místě podrobněji některé z pojmů, užívaných v oboru etnografie pro různé typy rukodělné výroby.

(Kromě lepšího porozumění tématu umožňuje, byť i jenom jejich stručný výčet, nahlédnout nelehkou situaci prvních pracovníků ÚLUV, kteří se v bohaté a nestejnorodé materii dochovaných artefaktů lidové hmotné kultury museli zorientovat a určit rámec, ve kterém se činnost instituce měla vyvíjet.)

U jednotlivých typů rukodělných výrob sleduje etnografie kritéria technologická, ekonomická a sociální. Výše zmíněné pojmy spadají do kategorie ekonomické a sociální (ev. právní) klasifikace, což zároveň ze souboru vylučuje oblast lidové umělecké výroby, jejíž podstatou je navázání na vybrané výrobní technologie a formy lidových výrobků a přenos jejich užitkových a estetických hodnot do soudobé oděvní a bytové kultury.

Rukodělná výroba byla druhým nejdůležitějším typem obživy vesnického člověka. Většina užívaných základních technologií, nástrojů a výrobků byla známá již od pravěku a s postupem doby se pouze zdokonalovala a více specializovala. Za dobu největšího rozkvětu tradiční rukodělné výroby v jejích původních formách technologických, tvaroslovných a sociálních lze označit období konce 18. století a začátku 19. století.

Za dodnes respektovanou a funkční se v české etnografii považuje třístupňová klasifikace Vladimíra Scheuflera ze 70. let 20. století, která ovšem velkou měrou vychází z teorie formulované na konci 19. století německým národohospodářem, statistikem a historikem Karlem Buecherem.¹ Scheufler (Buecher) rozděluje tradiční rukodělnou výrobu na domácí, domáckou a řemeslnou, přičemž jeden výrobní obor se mohl vyskytovat ve všech třech

¹ Výraznou inspiraci Buecherem (1847-1930) dokládá Jiří Woitsch v článku: Málo známé kořeny klasifikace rukodělné výroby, in: Národopisný věstník XXI., Praha 2004, s.13-19; V kategorii ekonomické klasifikace typů rukodělné výroby však český národopis původně vycházel z děl jiných soudobých rakouských a německých autorů. Vlivný byl např. text Aloise Riegla „Volkskunst, Hausfleiss, Hausindustrie“, vydaný v Berlíně v roce 1894.

ekonomických formách. V rámci lidové kultury označuje etnografie termínem „výroba“ i zhotovení polotovarů, určených pro další zpracování, zpracování zemědělských produktů, produkci potravin, zhotovení nástrojů a náčiní, výstavbu a drobné opravy nemovitostí, zhotovování a drobné opravy inventáře domácností.

Jako domácí výrobu označujeme produkci vykonávanou primárně pro potřeby vlastní rodiny (domácnosti). Teprve až její případné přebytky byly někdy recipročně směňovány za naturálie nebo např. za osobní (sousedskou) výpomoc. Její ekonomický význam byl skrytý a je nesnadno postižitelný. Dovednosti se předávaly z generace na generaci (nikoliv v rámci dílenského školení jako v případě řemesla), výrobci zpracovávali výhradně místní snadno dostupné a snadno opracovatelné suroviny a disponovali omezenými zdroji energie, většinou pouze svou vlastní – lidskou. Výrobky se vyznačovaly technologickou jednoduchostí a užitím minima specializovaných nástrojů. Typická byla tato výroba právě pro prostředí venkova, neboť v prostředí města byla již ve středověku vytlačena řemeslem. Její zánik na venkově zapříčinila až dostupnost levného, masově produkovaného továrního zboží na přelomu 19. a 20. století.²

Domácká výroba (tzv. gestorský systém, rozptýlená manufaktura nebo protoindustriální výroba) je naproti tomu jednostranně specializovaná rukodělná malovýroba zboží z vlastních surovin pro trh nebo pro faktora, ev. gestora (v tomto případě se nazývá také námezdná; provozovaná většinou již mimo vlastní domácnost). Odměňována byla mzdou či naturáliemi. Odehrávala se v prostředí jednotlivých převážně venkovských, méně i některých městských domácností, výjimečně v prostorách jednoduše vybavených dílen (v případě více specializovaných výrob). Domáční výrobci nesměli držet učedníky a tovaryše, nevztahovala se na ně dobová legislativní opatření, nebyli povinni se organizovat v ceších, ovšem jejich ekonomické postavení bylo mnohdy složité. Mohutné rozšíření domácké výroby výrazně zredukovalo ekonomickou závislost venkova na zemědělství, vytvořilo nové sociální a majetkové hierarchie a proměnilo podobu dosavadních tržních vztahů. Většina domáckých výrob na našem území byla soustředěna do horských a podhorských oblastí (tzv. protoindustriálních regionů) či do sousedství průmyslových lokalit.³

Řemeslem (výrobní živností) se rozumí profesionální tržně orientovaná rukodělná malovýroba, kterou provozovali formálně vyškolení řemeslníci. Vztahovaly se na něj dobové

² Jiří Woitsch: Ekonomické, sociální a právní členění rukodělné výroby: domácí výroba, domácká výroba, řemeslo; in: Lubomír Tyllner (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české – Lidová kultura, Praha 2014, s.187sq.

³ Ibidem, s.188-192

legislativní předpisy, profesionální řemeslné dovednosti byly předávány v rámci cechovního systému (již od první poloviny 14. století) a převážně ho vykonávali obyvatelé měst. Řemeslné výrobky měly nezastupitelnou pozici v souboru hmotné kultury venkova, neboť řada předmětů, které nebylo možné vyrobit v domácích podmínkách, byla pořizována na městských trzích. Většina řemeslníků usazených na venkově se nestala součástí cechů a byla proto vnímána jako nežádoucí konkurence. Přesto mohli někteří z nich požívat ochrany pozemkových vrchností a prosperovat. Jednalo se buď o mistry tzv. vysazených řemesel (mlynáři, kováři, šenkýři, hamerníci), dále o řádné mistry, kteří byli členy městských cechů a v poslední řadě o mistry, kteří vyráběli zcela nelegálně (tzv. fušeři).⁴

Organizovaná, případně institucionalizovaná umělecká rukodělná výroba, navazující na dosud živé nebo životaschopné tradice lidového výtvarného umění či lidových řemesel se nazývá lidovou uměleckou výrobou. Cílovým konzumentem těchto produktů je sociálně a vzdělanostně lépe situovaný, společensky uvědomělý jedinec, žijící většinou ve městě. Výrobky lidové umělecké výroby se dobře uplatňují jako exportní artikl a utvářejí všeobecnou představu, byť nepřesnou, o povaze tradiční lidové kultury. Je nutné ji odlišovat od pseudolidové výroby produkující suvenýrové kýče⁵ a od některých nejnevkusnějších příkladů českého svérázu.

Počátky lidové umělecké výroby spadají do druhé poloviny 19. století. Průvodním jevem postupující průmyslové revoluce byla, mimo jiné, intenzivní devastace dosavadních obchodně-výrobních vazeb ve vesnickém prostředí a kvalitativní degradace rukodělných výrobků. Umělci a vzdělanci citlivě vnímající stinné stránky industrializace, se obrátili k lidovému umění a lidovému řemeslu jako k pramenu inspirace a předmětu ochrany. Prvotním záměrem tzv. zvelebovacích snah bylo nejen zachování specifických rukodělných dovedností, ale i zajištění dobré životní úrovně výrobců. Soubor hmotných i nehmotných krajových tradic se v této době navíc stával významným faktorem v procesu utváření a sebeidentifikace novodobých národů. Již v této počáteční fázi můžeme zvelebovací přístupy rozdělit na konzervativní, které usilovaly o udržení kvality výroby a umělecké zušlechtnění rukodělných výrobků a přístupy progresivní, které z tradice čerpaly podněty pro více individuální tvorbu.

Osobní kontakt s lidovou hmotnou kulturou umožňovaly první národopisné muzeální sbírky, zakládané v 70. a 80. letech 19. století. Primárně měli sběratelé zájem o lidové kroje, výšivky

⁴ Ibidem, s. 192-200

⁵ Richard Jeřábek: heslo Lidová kultura; in: Stanislav Brouček / Richard Jeřábek (eds.): Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, Praha 2007, s. 490

a další textilní práce. V Čechách založili první významnou sbírku lidových artefaktů manželé Náprstkovi, kteří slávu české lidové tvorby šířili i v zahraničí.⁶ Cílevědomé odborné studium lidové hmotné kultury se však v této době odehrávalo spíše na Moravě. Od 80. let se na českém a moravském venkově organizovaly drobné výstavy orientované především na lidové výšivky, docházelo k zakládání muzeí a postupně se zájem badatelů a vzdělců rozšiřoval i směrem k lidové architektuře a její odborné dokumentaci.⁷

Roku 1879 byl v Praze založen Školský ústav pro domácí průmysl, ve městech a na vesnicích byly pořádány i různé další vzdělávací kurzy pro domácí pracovníky a řemeslnický dorost. Na počátku 20. století pak začala vznikat první družstva, dílny a „učiliště“ lidové umělecké výroby, zakládané vrstvou vlastenecky orientované inteligence.⁸

Druhý, progresivní proud zvelebovacích snah představovaly podniky, svazy a družstva (např. Artěl, Svaz českého díla) zakládané umělci po vzoru jiných řemeslnických dílen vznikajících v tehdejší Evropě (např. Wienerische Werkstatte, Deutsches Werkbund). Cílem byla kultivace řemeslného a tvarového zpracování produktů, většinou z oblasti bytové kultury.

Navzdory těmto mnoha aktivitám se nedařilo odstranit nedostatky v organizaci a úrovni řemeslné a lidové rukodělné výroby. Roztříštěnost a nekoncepčnost zvelebovací péče bránila vybudování efektivnějšího systému zahraničního obchodu s těmito výrobky. Žádoucí bylo také následovat trend světových průmyslových výstav, které obracely pozornost i ke kulturní tvorbě minulosti. Možnosti, jak zcelit a lépe zhodnotit plody, které přinášela péče lidovou

⁶ Drahomíra Stránská: Národopisné oddělení; in: Národní muzeum 1818-1948, Praha 1949, s.123

⁷ Výsledkem těchto snah byla legendární tzv. Česká chalupa realizovaná pro Zemskou jubilejní výstavu v roce 1891. V prostorách České chalupy, projektované jako konglomerát regionálních stavebních prvků v jeden zidealizovaný celek, byla umístěna expozice lidových výrobků. Tyto předměty následně přešly do vlastnictví Musea království českého, budoucího Národního muzea, kde byly postaveny na roveň památkám církevním, šlechtickým a měšťanským jako nedílná součást kulturního dědictví národa. Základem pro budování Národopisného muzea československého se stala velká národní Národopisná výstava, otevřená roku 1895, poskytující mnohem do té doby nejkomplexnější a nejodbornější pohled na kulturu venkovského lidu. Divácky velmi vděčná byla expozice více než dvaceti staveb, reprezentující tradiční architekturu téměř všech krajů Čech, Moravy a Slezska i Slovenka. Výjimečná organizace a obsahová náplň výstavy ještě dlouho rezonovala v české společnosti a nesla další plody vědecké práce. Lidopisné sbírky Národopisného muzea československého později přešly pod patronát Národního muzea.

⁸ Dušan Jurkovič se zasloužil o založení Moravské ústředny pro domácí průmysl v Brně, Bohumír Jaroněk o Rožnovský skanzen a přidružené dílny, Joža Úprka inicioval vznik Školy a dílny pro lidový umělecký průmysl v Hodoníně a Josef Vydra stojí za slavnou Školou umeleckých remesiel v Bratislavě.

uměleckou výrobu, intenzivně promýšlel národohospodář Theodor Pistorius, jehož přínos na následujících stránkách přiblížím.

3. Skandinávský příklad

Princip tvorby výtvarníků ÚLUV spočíval v pochopení dynamiky tradičního lidového uměleckého projevu, jeho absorpci a jeho přizpůsobení soudobým potřebám a vkusu. Tento přístup korespondoval s osvědčenou praxí evropských severských států, jejichž umělecké řemeslo i průmyslová výroba vyvěraly z místních lidových tradic a dokázaly přesvědčivě a velmi přirozeně skloubit staré s novým.

Hustá síť rukodělných spolků a prodejen zajišťovala důstojnou formou obživu venkovskému lidu i v těch nejhůře dostupných oblastech Švédska a Norska. Lidoví tvůrci byli k rukodělné výrobě motivováni promyšleným výrobně-distribučním systémem, který jim zajišťoval přísun kvalitního lokálního materiálu a dobrou dostupnost předloh, které opatřovaly spolky sběrem původních vzorů, jejich četnou publikací nebo zápůjčkami. O odbyt výrobků se starala síť specializovaných prodejen, z nichž některé nabízely nákladná působivá umělecko-řemeslná díla na frekventovaných trasách větších měst a jiné zajišťovaly obrat prodejem běžného praktického vybavení domácnosti. Na pravidelných ambulantních či krajských výstavách poměřovali lidoví výrobci svůj um v soutěžním klání, které bylo hmotně podporováno i nejvyššími společenskými kruhy.⁹ Participace umělců na obrodě tradičního řemesla, zavedení povinné rukodělné výuky do školních osnov (tzv. slojd) nebo originální koncept muzeí v přírodě (skanzenů), to vše přispívalo ve Skandinávii k prestiži a popularizaci lidové kultury.

Od svého počátku byl ÚLUV ve své základní koncepci prokazatelně inspirován skandinávskou organizací rukodělné výroby (Hemslojdem) a několik jeho významných spolupracovníků ve své odborné činnosti dlouhodobě inklinovalo k severskému prostředí a k propojování soudobého a tradičního.

Počátek zájmu českých intelektuálů o kulturu a umění skandinávských zemí se datuje již k počátku 19. století. Časem vzrostla potřeba seznámit se blíže také s tamní situací politickou, obchodní a národohospodářskou. V prvních letech 20. století popsal profesor germanistiky Arnošt Kraus organizaci dánského zemědělského družstevnictví¹⁰, jehož byl nadšeným propagátorem, největší poučení však po dlouhou dobu poskytovalo Švédsko. Po založení Československého státu nabyly vzájemné styky obou zemí na intenzitě. Mladý stát se pokoušel zaujmout větší a bohatší evropské mocnosti a nalézt svou cestu k prosperitě. Švédský příklad vzbuzoval sympatie, neboť nepopíratelně vysokou životní úroveň

⁹ Aktivním mecenášem v této oblasti byl např. i bratr švédského krále, princ Eugena.

¹⁰ Kraus Arnošt: Dánsko, jeho hmotná a duševní kultura, Praha 1908

obyčejných Švédů zajišťovala malá země odvážnou, kreativní a efektivní národohospodářskou politikou. V meziválečných letech vycházelo v Československu značné množství severských cestopisů¹¹, které se, kromě popisu historie a topografie, věnovaly také místnímu hospodářství a životnímu stylu, dále knihy o některých výrobních oblastech¹², aktuálních politických tématech¹³ a skandinávském umění¹⁴. Pozornost byla věnována především architektuře a užitému umění, propojenému v celé Skandinávii úzce s lidovou kulturou.

Ještě před první světovou válkou byla v Praze založena Dánská společnost, ve dvacátých letech vznikl pod záštitou ministerstva zahraničních věcí Československý komitét pro styky se Švédskem, který pěstoval vzájemné kulturní a obchodní styky a šířil povědomí o Švédsku prostřednictvím přednášek a publikací. Vzrůstající zájem a požadavky veřejnosti však volně organizovaný komitét nemohl uspokojit, proto se jeho členové rozhodli nahradit jej v roce 1929 širěji zaměřenou a právně ukotvenou Československo-švédskou společností.¹⁵ V roce 1934 byl založen Ústav skandinávský a nizozemský.

3.1 Karel Herain

Členem výboru Československo-švédské společnosti a Ústavu skandinávského a nizozemského byl také Karel Herain, ředitel pražského Uměleckoprůmyslového muzea (UPM) v letech 1934-1948. Během svého funkčního období dokázal z UPM vybudovat moderní instituci, která udržovala styky s významnými světovými muzei, kladla důraz na propagaci soudobé domácí tvorby a systematicky budovala sbírky zahraničního užitého umění.

¹¹ Skandinávii osobně poznávali např. Vladimír Radimský, Oldřich Heidrich, Karel Čapek nebo Ludvika Smrčková.

¹² Především zemědělství, dřevařskému průmyslu, sklářství a výrobě keramiky.

¹³ Pistorius Theodor: Švédská cesta z krise. Základní příčiny úspěšné hospodářské politiky švédské., Praha 1936

¹⁴ Výtvarná práce ve Švédsku, zvláštní číslo revue Drobné umění – Výtvarné snahy, Praha 1924

¹⁵ Členem výboru byl např. Karel Teige. O činnost společnosti projevovala zájem švédská komunita v Praze i významní podnikatelé a vyšší ministerští úředníci. Spolupracovala také s Magistrátem hlavního města Prahy, švédským vyslanectvím, konzulátem, a některými institucemi ve Švédsku. Společnost organizovala celou řadu kulturních akcí, jichž se účastnily nebo které zaštiťovaly významné kulturní a politické osobnosti obou států. Provázela švédské návštěvníky Prahou, udělovala stipendia a také prosadila výuku švédštiny na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Ve třicátých letech spočívalo těžiště aktivit společnosti v upevňování obchodních kontaktů obou zemí (účastnila se například několika akcí organizovaných Exportním ústavem) a v poskytování stipendií, která měla vzájemné pouto dále prohlubovat. V posledních letech svou činnost rozšířila i na Moravu a Slovensko. Po druhé světové válce pravděpodobně nebyla činnost společnosti obnovena.; in: Kubátová Ludmila: Československo-švédská společnost (1929-1939), Národní knihovna ČR 2009, in: <http://www.severskaspolcnost.cz/ceskoslovensko---svedska-spolecnost/>; vyhledáno: 13. 4. 2018

Herainovo zaujetí skandinávským, zejména švédským přístupem k řešení aktuálních problémů v oblasti moderní bytové výstavby a ke kultivaci soudobého životního stylu, můžeme sledovat v mnoha jeho textech a organizačních aktivitách. V roce 1931 zorganizoval Svaz československého díla výstavu československé architektury a užitého umění ve Stockholmu, editory výstavního katalogu byli Ladislav Sutnar a Karel Herain.¹⁶ Pokrokové snahy švédského družstevního hnutí zmiňuje Herain v textu „Ušlechtilá výroba XX. století.“¹⁷ *Ušlechtilá výroba* jakožto protiklad uměleckého průmyslu je pro Heraina základním prostředkem utváření lidové kultury (tedy kultury nejširších společenských vrstev). Příznačným je pro ni standard, výrobek vývojově a technicky ustálený, nepodléhající módám, střízlivý, odpovídající výhradně lidské potřebě, nikoliv ambiciózním uměleckým cílům nebo obchodním záměrům. Herain akceptuje i určité typizované zkušenosti prověřené staletími, kterých může nová doba směle využít. V tomto bodě Herainovy názory souzní s mnohem pozdější koncepcí Vladimíra Boučka, který svůj režný sloh formuloval na podkladě pradávného intuitivního přístupu k tvorbě předmětů, vyplývajícího z vlastností materiálu a z funkce předmětu.

Z pozice ředitele UPM měl Herain možnost kultivovat vkus československé společnosti prostřednictvím výstav soudobé *ušlechtilé výroby* domácí i zahraniční. V roce 1936 představila vybrané oblasti umělecké užité tvorby „Výstava finského umění – grafika, knižní umění, textil.“¹⁸ Na jaře roku 1938 byla otevřena „Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění“, jakožto odpověď Švédů na zmiňovanou československou výstavu z počátku třicátých let.¹⁹ Švédské lidové umění ze sbírek Severského muzea bylo v UPM prezentováno tvorbou z krajů Skane, Dalarna a Laponska a představeny byly také výrobky organizované švédské domácké práce, *hemslojdu*. Nejhojněji byl zastoupen textil, výrobní oblast, která dala podnět k rozkvětu švédského uměleckého průmyslu a obrodě švédských řemeslných tradic.²⁰ V roce 1938 uspořádalo UPM výstavy „Norská krásná kniha“ a „Nové dílo v cizině“,

¹⁶ Karel Herain / Ladislav Sutnar (edd.): Tjeckoslovakisk arkitektur och konindustri (kat. výst.), Stockholm 1931

¹⁷ Herain Karel: Ušlechtilá výroba ve XX. století. Pokroky uměleckého průmyslu ve XX. století.; in: Vladimír Orel: Dvacáté století: Co dalo lidstvu., sv. 5, Praha 1933, s. 575

¹⁸ Výstava finského umění. Grafika, knižní umění, textil., Praha 1936

¹⁹ Herain (pozn. 17) s. 575

²⁰ Wettergren Erik: Snahy a výsledky ve švédském uměleckém průmyslu, in: Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, Praha 1938, s. 31; Stavenow A.: Dnešní umělecký průmysl: in: Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, Praha 1938, s. 41

prezentující užité umění Švédska, Norska a Francie. Na přelomu let 1938 a 1939 zde byla představena bohatá kulturní historie Norska expozicí „Tisíc let norského výtvarného díla“.²¹

Během prvních let protektorátu i těsně po válce se Herain snažil pokračovat ve svém předválečném záměru. Na jaře 1948 například usiloval o získání putovní výstavy Švédské společnosti umění a řemesel (*Svenska Slöjdföreningen*). V důsledku vnitropolitického vývoje však, namísto prezentování zahraničního designu na domácí půdě, získával stále větší prioritu vývoz domácích výrobků do zahraničí. V březnu 1948 nahradil Karla Heraina v ředitelské pozici jeho dlouholetý spolupracovník Emanuel Poche. Karel Herain se stal zástupcem Ústředí lidové a umělecké výroby v poradních sborech pro hračku, keramiku, sklo a upomínkové předměty²² a působil jako delegát Ústředí ve styku s ostatními institucemi a nadřízenými orgány.

3.2 Josef Vydra

Vlivným spolupracovníkem ÚLUV byl také Josef Vydra, výtvarník, etnograf a historik umění, pedagog, teoretik a organizátor výtvarného školství a zvelebovací činnosti. K lidové tvorbě přilnul již v mládí během své pěší cesty na Slovensko a Balkán. Neškolený výtvarný projev lidových tvůrců působil podobně sugestivně jako spontánní tvorba dětí, které se Vydra celoživotně odborně věnoval.²³ Přátelství a názorová spřízněnost s architektem Dušanem Jurkovičem vyústili v roce 1908 k založení brněnské „Moravské ústředny pro lidový průmysl umělecký“ a v roce 1914 k založení školy lidového vyšívání v Javorníku u Velké nad Veličkou. Po první světové válce zakotvil Vydra profesně v Bratislavě, kde v letech 1919 až 1922 působil spolu s Jurkovičem v bratislavském vládním komisariátu pro zachování uměleckých památek jako referent pro výtvarné a lidové umění, v roce 1921 zde založil

²¹ Tisíc let norského výtvarného díla, Praha 1938; Herainovu angažovanost na poli prezentace skandinávského užitého umění ocenil v tomto roce Královský norský řád sv. Olafa řádem rytíře 1. třídy. Dozvěděl se to však až v roce 1948.; in: Mariana Holá, Lucie Zdražilová: Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina, in: Muzeum 2013, r. 51, č. 1, s. 57

²² Toman Prokop: Za Karlem Herainem, in: Věci a lidé, 1952-1953, r. 4, č. 9-10, s. 401

²³ Výtvarnému vzdělávání mládeže se začal věnovat již krátce po absolvování Akademie výtvarných umění v roce 1908: prakticky jako středoškolský učitel kreslení, teoreticky v tematicky zaměřených časopisech, které v průběhu své profesní kariéry založil a redigoval („Náš směr“, zal. 1910; „Výtvarná výchova“, zal. 1935) a také organizačně. Účastnil se několika ročníků Kongresu pro uměleckou výchovu a užité umění, který pořádala švýcarská organizace FEA (Fédération internationale pour l'enseignement du dessin et des arts appliqués) a dokonce stál v čele organizačního výboru významného 6. ročníku tohoto kongresu, který se odehrál v roce 1928 v Praze. Moderně pojatá výuka výtvarné výchovy zde byla definována a etablována jako nezbytná součást školní průpravy občanů mladého Československého státu.

„Spoločnosť umeleckého priemyslu“ a na miestnej Filozofickej fakulte Univerzity J. A. Komenského študoval národopis u Karla Chotka.

Ve srovnání s okolními zeměmi místy poněkud zaostalé životní podmínky tehdejšího Slovenska vedly Josefa Vydra k úvahám o možnostech začlenění zdejší lidové výroby do procesu hospodářského rozvoje země. V roce 1923 proto podnikl cestu do Dánska, Švédska a Norska s cílem osobně poznat tamní vyspělou organizaci lidové výroby a také koncepci muzeí v přírodě. V letech 1924 až 1927 pak o této problematice široce pojednal v sérii článků, v nichž navrhoval konkrétní příklady, jak využít příkladu severského hemslojdu a ochrany lidových nemovitých památek pro domácí podmínky.²⁴

Vydrovy jistě imponoval také aktivní přístup severských národů k obecně hojně rozšířené řemeslné průpravě mládeže i dospělých, neboť význam manuálních dovedností zdůrazňoval i v textech věnujících se výtvarnému školství a na tomto principu založil i svůj zřejmě nejplukosnější životní počín, bratislavskou „Školu umeleckých remesiel“ (ŠUR). Tradovanou maximální inspiraci bratislavské ŠURky dessavským Bauhausem již na pravou míru uvedly Alena Kavčáková a zejména Iva Mojžíšová.²⁵ Nejednalo se totiž o střední průmyslovou školu, ale o vyšší stupeň praktického učiliště, které využívalo nejnovějších pedagogických metod a také dosud živých tradičních řemeslných dovedností v souladu s mezinárodním funkcionalisticko-konstruktivistickým přístupem.²⁶ Míra intenzity, jakou Josef Vydra věnoval vyličení švédských „slojdu“, mě vede k domněnce, že tento pedagogický trend ovlivnil koncepci ŠURky velmi podstatně.

3.3 Theodor Pistorius

Posledním odborníkem, kterého chci v kapitole věnované skandinávskému předobrazu zmínit, je Theodor Pistorius, autor dekretu, kterým bylo dne 27. října 1945 ustanoveno Ústředí lidové a umělecké výroby. Národohospodář, sociolog a publicista Pistorius působil před druhou

²⁴ Josef Vydra: Hemslojd, lidový umělecký průmysl ve Švédsku,; in: Drobné umění – Výtvarné snahy 1924, r. 5, zvl. č.: Umělecký průmysl ve Švédsku, s. 11-17, Týž: Ochrana lidových památek národopisných na Slovensku a systém muzeí v přírodě; in: Jiří Horák (ed.): Úkoly a cíle národopisu československého, zvl. sv. Národopisného věstníku Československého 1925, r. 18, č. 1, s.33-38; Týž: Výhody organizace severského „hemslojdu“ pro hospodářské poměry Slovenska. I, II., Průdy 1927, r. 11, č. 1, 2, s. 9-15 a 69-80

²⁵ Osobnost a profesní aktivity Josefa Vydry mapovaly v nedávné době Alena Kavčáková, Hana Myslivečková a Iva Mojžíšová v knize Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století. Vydané v Olomouci 2010.

²⁶ Tuto symbiózu koncepčních přístupů popsala, kromě výše zmíněných badatelek, i Lada Hubatová-Vacková v publikaci Modfolk vydané v Praze roku 2015.

světovou válkou, mimo jiné, jako osobní tajemník ministra Rudolfa Bechyně, jako jeden z ředitelů Exportního ústavu a posléze na pozici přednosty odboru Nejvyššího cenového úřadu. Pistoriovy knihy a studie z oblasti ekonomiky reflektovaly vždy širší sociologické souvislosti. Zabýval se v nich vlivem hospodářských jevů na životní úroveň lidí nebo např. sociologickými předpoklady spotřeby. Reflektoval americké zkušenosti z aplikace zásad sociálního inženýrství a na základě těchto nových forem organizace práce doporučoval plánovité řízení národního hospodářství. Pistoriova vlivná kniha „Švédská cesta z krise“ popisovala koncept obnovy hospodářské prosperity, založený na vládní podpoře soukromého i veřejného podnikání, pouze mírném zvyšování cen a především zabezpečení životní úrovně pracujících.

Jeho několikaleté působení v Exportním ústavu mu umožnilo vytvořit si fundovaný názor na specifické výrobní odvětví, jakým lidová a umělecká výroba byla. Své zkušenosti, které čerpal na zahraničních cestách i v domácím prostředí, vložil do knihy „Lidová a umělecká výroba“, vydané roku 1946 ministerstvem průmyslu.²⁷ Zarážející nepoměr mezi poptávkou tohoto typu zboží a jeho nabídkou, tristní podoba organizace a propagace lidové a umělecké výroby, nedostatečné honorování výrobců a esteticky a kvalitativně nevyrovnaná úroveň výrobků vedly Pistoria k promýšlení podoby ústřední organizace, která by zaštitila všechny potřebné složky tzv. zvelebovací činnosti. Konkrétní návrhy, několikrát zdokonalované, se vždy opíraly o systém vyvinutý ve Švédsku a Norsku, ovšem reflektovaly místní podmínky.

Špatný stav domácí a umělecko-řemeslné výroby vnímal také předseda pražské obchodní a živnostenské komory, dr. Jan Třebický, který nakonec roku 1940 prosadil na ministerstvu obchodu zřízení ústřední péče o rozvoj a vyšší úroveň domácí práce. Ústředna měla v tento moment podobu svépomocného družstva, aby nevzbuzovala nežádoucí pozornost protektorátních úřadů. Ustavující valná hromada družstva se konala v srpnu roku 1940, ředitelem se stal Theodor Pistorius. V říjnu téhož roku bylo družstvo zapsáno do společenstevního rejstříku pod označením „Dorka, družstvo pro organizaci domácí práce, zapsané společenstvo s ručením obmezeným“. V listopadu 1941 pak byla působnost družstva rozšířena i na oblast uměleckého řemesla a členy se stali zástupci četných hospodářských korporací, což už protektorátní úřady netolerovaly a české vedení Dorky podrobily svému

²⁷ Theodor Pistorius: *Lidová a umělecká výroba*, Praha 1946; Závěrečné kapitole, která otiskuje dekret prezidenta republiky č.110/1945, předchází oddíly věnované podrobnému rozboru a vzájemnému porovnání švédského Hemslojdu a norského Husflidu, jejichž prostředí poznal Pistorius osobně.

dozoru. Theodor Pistorius musel opustit funkci ředitele a družstvo Dorka zároveň nemohlo naplnit zamýšlený program v předpokládaném rozsahu.²⁸

Po skončení války byl Theodor Pistorius povolán na ministerstvo průmyslu, kde se v pozici odborového přednosty zabýval organizací lidové a umělecké výroby.²⁹ Spolu s ministrem Bohumilem Laušmanem prosadil celostátně platný zákon, který vymezil podobu a činnost nové veřejnoprávní korporace pečující o lidovou a uměleckou výrobu. Družstvo Dorka se v nových poměrech stalo, pro svou příliš jednoduchou koncepční formu, překonaným vývojovým stadiem. Bylo dohodnuto, že vplyne do nově zřízené organizace, která převezme jeho zaměstnance a bude dále rozvíjet jeho poslání. V lednu 1946 byla Dorka přeměněna na nákupní a prodejní družstvo, neboli obchodní ústřednu, s působností pro Čechy a zemi Moravskoslezskou.

²⁸ Obdobné snahy probíhaly v té době na Moravě. Na konci třicátých let byla v Uherském Hradišti založena družstva Slovač a SLUM (Slovácké lidové umění), pro které navrhl etnograf Antonín Václavík koncepci školy a dílen pro lidovou uměleckou výrobu. Návrh byl ovšem realizován v nedaleké Hroznové Lhotě a Václavík se další spolupráce na této věci vzdal. Nový projekt vypracoval na konci druhé světové války Vladimír Bouček. Navzdory nepříznivé politické situaci byla již během války navázána spolupráce družstev Dorka, Slovač a SLUM, jejímž výsledkem byly návrhy na poválečné uspořádání zvelebovací péče pro domáckou výrobu na celém území Československa.

²⁹ V této době se také stal předsedou Severské společnosti.

4. Dekret prezidenta republiky č. 110/45 Sb.

Dne 27. října 1945 bylo, po dohodě se Slovenskou národní radou, prostřednictvím dekretu prezidenta republiky č. 110/45 Sb. ustanoveno Ústředí lidové a umělecké výroby (dále Ústředí), veřejnoprávní korporace zastřešující veškeré aktivity spojené s lidovou a umělecko-řemeslnou rukodělnou výrobou. Úkolem Ústředí bylo vytvořit z lidové a umělecké výroby celostátně jednotně organizované, vysoce kultivované výrobní odvětví, které mělo pomoci zlepšit hospodářskou situaci státu po druhé světové válce, a které mělo být konkurenceschopné na zahraničních trzích.

Členství v Ústředí mělo být povinné pro všechny domácí, umělecko-řemeslné a umělecko-průmyslové výrobce a výrobní družstva. Ústředí spadalo do rezortu ministerstva průmyslu a ministr průmyslu mohl pověřit Ústředí prováděním různých úkolů v rámci stanoveném dekretem. Dále mohl stanovit podmínky, za kterých se směla lidová a umělecká výroba provozovat a mohl určit, které druhy výrobků mohly být vyráběny pouze členy Ústředí. Početní zastoupení Čechů a Slováků v předsednictvu a správním výboru Ústředí bylo vyrovnané. Záležitosti slovenského ÚLUV musel odsouhlasit pověřenec Slovenské národní rady pro průmysl a obchod. Poradní sbor tvořili lidoví a umělečtí výrobci a zástupci výrobních organizací. Sbor posuzoval návrhy předkládané předsednictvem, případně dodával vlastní návrhy.

Ústředí bylo oprávněno vydávat v rámci dekretu pro své členy závazné směrnice a příkazy. Členové měli povinnost být vůči Ústředí zcela transparentní a umožnit jeho orgánům kdykoliv nahlédnout do všech záznamů týkajících se výroby a obchodu.

Dekret stanovil nástroje, jimiž mělo Ústředí postupně docílit zvýšení úrovně rukodělné práce. Bylo nutné sledovat stav a změny výroby na území republiky i mimo něj, provádět evidenci lidové a umělecké výroby, účelně rozvrhnout a řídit výrobu, starat se o dobrou hospodářskou a sociální úroveň členů, zajišťovat jim výrobní prostředky, či případně levný provozní úvěr. Ústředí mělo posuzovat kvalitu výrobků a starat se o jejich odbyt, činnost výrobců propagovat pořádáním výstav, účastí na domácích i zahraničních veletrzích a také na stránkách odborných knih a časopisů. Kontinuitu řemeslných dovedností mělo zajistit kvalifikovaným školením dorostu.

Pro péči o technickou a výtvarnou úroveň výroby byla zřízena dvě zvelebovací střediska, která se dále dělila na technický a výtvarnický sektor. Pražské středisko pro země Českou a

Moravskoslezskou a bratislavské pro Slovensko.³⁰ Vedle toho vznikla v Brně tzv. zvelebovací odbočka se značnou samosprávou. Výtvarnický sektor organizoval spolupráci Ústředí s vybranými výtvarníky, kteří měli navrhovat nové vzory, druhy a tvary zboží a zdokonalovat zavedené výrobky. Návrhy se měly oprostít od aktuálních módních tendencí a s ohledem na rozdílný vkus potenciálních, zejména zahraničních, zákazníků se měly vyhnout stylové uniformitě výrobků. Žádoucí bylo následovat jak dekorativní aspekty lidové a uměleckořemeslné tvorby tak tvarové a funkční zřetele. Přednostně byl výtvarnou zvelebovací činností pro Čechy a Moravu pověřen Svaz českého díla, spolupracující umělci pocházeli ale i odjinud.³¹

Podle návrhů výtvarnického sektoru vytvářel technický sektor ve vzorkových dílnách prototypy výrobků, vždy v několika exemplářích. Vybrané firmy vyrobily protivzorky, na základě kterých následně zadala obchodní ústředna objednávku. Tímto postupem měla být zajištěna výroba optimálního množství kusů od každého výrobku. Úkoly některých vzorkových dílen měly převzít odborné školy (např. sklářská škola v Železném Brodě) nebo Ústavy pro zvelebování živností. Zvelebovací oddělení odborně posuzovala původnost a uměleckou hodnotu výrobků a odpovídala za jejich kvalitu. Ta měla být deklarována propůjčením tzv. jakostní značky.

O distribuci výrobků na domácím i zahraničním trhu se staraly dvě nákupní a prodejní ústředny, pražská a bratislavská. Současně zajišťovaly nákup surovin, strojů a nástrojů pro výrobce. Stroje a nástroje mohly být poskytovány také na úvěr. Cenově dostupné kvalitní suroviny a výrobní prostředky umožňovaly snižovat výrobní náklady a zároveň zvyšovat úroveň produktů.

V Pražském Veletržním paláci byla dočasně umístěna vzorková prodejna sloužící velkoobchodnímu a exportnímu prodeji. Pražská maloobchodní prodejna se měla časem rozrůst v rozsáhlý obchodní dům, který by v několika odděleních představoval jednotlivé obory lidové a umělecko-řemeslné výroby a současně by reprezentoval všechny kraje republiky. Obě družstevní obchodní ústředny měly za úkol zřídit prodejny ve větších městech, lázních a krajových střediscích jednotlivých výrobních odvětví (např. prodejnu skleněného zboží v Železném Brodě, prodejny kraje ve Vamberku a Chebu, prodejnu keramiky v Bechyni nebo skašovských hraček v Klatovech).

³⁰ Pro Slovensko vykonával technickou zvelebovací činnost dočasně Státní ústav pro zvelebování živností v Turčianskom Sv. Martině.; Pistorius (pozn. 27) s. 64

³¹ Například z brněnské Školy uměleckých řemesel.

Exportní obchod se měl opírat především o dostatečně rozvětvenou a hustou síť zástupců v zahraničí, iniciativní pomoc zastupitelských úřadů (konzulátů a vyslanectví) a čs. obchodních komor v zahraničí. Uvažovalo se o zřízení vlastních zahraničních prodejen. Kromě toho zamýšlel Theodor Pistorius vybudovat dobrovolnickou organizaci, která by nezištně podporovala, případně zastupovala činnost Ústředí v jednotlivých krajích. Stanovy Společnosti byly vypracovány již za války.³²

³² Pistorius (pozn. 27) s.54sq.

5. Majetko-právní poměry ÚLUV v prvních poválečných letech a zákon č. 56/1957 Sb.

Podobu prvního Ústředí lidové a umělecké výroby určoval politický a hospodářský vývoj v zemi. Dynamický charakter poválečných let přinášel prakticky neustálé změny v koncepci národního hospodářství, majetkové správy, v legislativní úpravě pravomocí jednotlivců nebo kolektivních orgánů dosazených do pozic správců a podobně.

ÚLUV se v nastalé situaci snažilo zajistit tomuto výrobnímu odvětví silnější pozici. Usilovalo získat pod svou správu menší firmy věnující se lidové a umělecké výrobě, avšak, za prvé byly konfiskované podniky přidělovány přednostně národním podnikům a za druhé o věcech Ústředí rozhodovaly nadřízené orgány: ministerstvo průmyslu, Všeobecný družstevní svaz (VDS) a od roku 1948 nově zřízená Ústřední rada družstev (ÚRD). Prosazovat své plány a potřeby bylo mnohdy nelehké, neustálé majetko-právní a programové změny neprospívaly fungování organizace a navíc se v důsledku obecné situace ÚLUV odchýlilo od svého zamýšleného poslání, zejména jeho pražská část. Rekonstruovat překotný vývoj ÚLUV v prvních poválečných letech umožňují firemní dokumenty uložené ve Státním oblastním archivu v Praze.

Znárodnění velkého soukromého vlastnictví v nezemědělské sféře vytyčily čtyři prezidentské dekrety vydané 24. října 1945. V průmyslu byly zestátněny velké podniky s více než 150 zaměstnanci. Kompletně byla znárodněna klíčová a strategická výrobní odvětví.³³

Konfiskovaný majetek nepřátel a zrádců, jak je definoval prezidentský dekret č. 108/1945 Sb.³⁴, byl udržován prostřednictvím tzv. národní správy a určen buď ke znárodnění, nebo reprivatizaci. Národní správy byly dosazovány také do podniků, jejichž chod ohrožovala nepřítomnost majitelů, teprve se vracejících z emigrace nebo koncentračních táborů. Více sektorové uspořádání ekonomiky kombinovalo státní vlastnictví znárodněných velkých podniků, malovýrobu a omezené soukromé podnikání (případně družstevnictví).

Některé z konfiskátů ze sféry lehkého průmyslu, o jejichž přiřazení mohly národní podniky žádat, byly zajímavé i pro družstva zabývající se lidovou a uměleckou výrobou. Družstva mohla podat žádost o přiřazení prostřednictvím Všeobecného družstevního svazu (VDS). Velké množství konfiskovaných provozoven sídlilo v pohraničí. ÚLUV podporovalo v této

³³ Do této skupiny spadaly doly, samostatné elektrárny, plynárny, hutě, válcovny, zbrojovky, cementárny a důležité chemické obory.

³⁴ 25. 10. 1945, o konfiskaci nepřátelského majetku a Fondech národní obnovy

věci svá členská družstva doporučením u Osídlovacího úřadu, snažilo se také vyjednat převod některých menších důležitých výroben z majetku národních podniků na základě vyhlášky č. 1587/1946 Ú.I.I., která „vyhlašovala rámcový plán pro způsob naložení s určitou částí konfiskovaného majetku ve prospěch veřejných úkolů nebo pro hospodářskou výstavbu státu“.³⁵

Cílem dvouletého hospodářského plánu, který byl schválen 25. října 1946 a realizován v letech 1947 a 1948, byla základní obnova válkou zničeného hospodářství a infrastruktury a zvýšení průmyslové výroby především v ekonomicky slabších regionech Čech a Moravy a na Slovensku. Plán nezahrnoval všechny hospodářské a výrobní sektory, soukromé vlastnictví bylo dosud respektováno. Zvelebení lidové a umělecké výroby nebylo v této fázi obnovy prioritou, byť se ÚLUV o její zahrnutí do zákona č. 192/1946 Sb. snažilo.³⁶

V rámci dvouletého plánu se ÚLUV angažovalo v procesu převodů zařízení, případně celých výrobních z pohraničí do zanedbaných krajů.³⁷ Plánovací komisi pro zanedbané kraje doporučovalo ÚLUV řešit situaci také zřizováním družstevních manufaktur při umělecko-průmyslových školách či pod jejich vedením.³⁸

Navzdory neuspokojivým hospodářským výsledkům první vlny znárodnění, schválila nová Gottwaldova vláda dne 28. dubna 1948 další sérii zákonů, které umožňovaly převzetí velkoobchodního sektoru, podniků zahraničního obchodu, cestovních kanceláří, léčebných ústavů, stavebních, dopravních a polygrafických podniků s kapacitou nad 50 zaměstnanců do státní správy.³⁹ Ze strany národních podniků ovšem sílil tlak na znárodnění i menších provozů (z důvodů eliminace konkurence). Postupem doby byly znárodněny zbývající soukromé podniky živnostníků, řemeslníků a drobných obchodníků.

Některé menší podniky umělecko-průmyslového charakteru nebo zaměstnávající domácí pracovníky se nehodily pro začlenění do národních podniků a vhodnější se jevílo jejich

³⁵ Dopis ministerstvu průmyslu ze dne 12. 1. 1948; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 821

³⁶ Zákon o Dvouletém plánu: návrh na doplnění zákona ze dne 8. 10. 46; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 564; Zapojení lidové a umělecké výroby do dvouletého plánu ze dne 2. 10. 46; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 569

³⁷ Další existenci lidové a umělecké výroby v pohraničí ohrožoval, po odsunu Němců, nedostatek pracovních sil. Jednalo se často o místní tradiční výrobu, která měla dobrý odbyt i v zahraničí a z toho důvodu bylo její zachování důležité pro prosperitu národního hospodářství.

³⁸ Plánovací komisi pro zanedbané kraje. Dvouletý plán: převody zařízení nebo celých výrobních z pohraničí do zanedbaných krajů 2. 10. 46; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 565

³⁹ Jiří Pernes: Nastolení komunistického režimu v Československu a jeho první krize (1948-1958); in: Pánek Jaroslav / Tůma Oldřich (eds.): Dějiny českých zemí, Praha 2008, s. 396

združstevnění pod patronátem ÚLUV a bezvýhradnou kontrolou nově zřízené Ústřední rady družstev (ÚRD).⁴⁰

Počátkem dubna roku 1948 jednali zástupci ÚLUV a ministerstva průmyslu o vytýčení zásad pro zapojení lidové a umělecké výroby do nového hospodářského zřízení. Stěžejní bylo včlenit komerční složky Ústředí do nově organizovaného znárodněného zahraničního obchodu a domácího velkoobchodu a reorganizovat výrobu v intencích chystaného zákona o znárodnění. Výlučným exportérem a importérem pro veškerou lidovou a uměleckou výrobu se měla stát UVA. Vypracován byl obsáhlý seznam družstev a jim přidružených konfiskátů. Do těchto družstev měla být dosazena tzv. kumulativní národní správa podle paragrafů 10 a 17 dekretu č. 5/1945 Sb., tedy jeden správce dozorující několik menších podniků.⁴¹ ÚLUV mělo fungovat jako centrální organizace plánující družstevní výrobu kvalitativně i kvantitativně. Mělo pro družstva vypracovat jednotný finanční plán a stanovy, zajistit veškeré prostředky, suroviny a stroje.⁴²

Takto široce pojaté povinnosti Ústředí vůči členským družstvům a příslušnému výrobnímu sektoru celkově vnímali někteří zainteresovaní odborníci jako rizikové. Omezení úlohy ÚLUV pouze na oblast zvelebovací navrhoval, již dlouhodobě, gen. ředitel Čs. závodů dřevozpracujících Jan Vaněk. Vaněk vnímal ÚLUV jako centrum veškerých výtvarně-technických zušlechťujících snah. Mělo se věnovat návrhům pro národní průmysl, řemesla, družstva a lidovou výrobu. Vaněk byl autorem tzv. Vstřicného plánu ÚLUV pro pětiletku,⁴³ který zahrnoval program výstavby návrhářských atelierů v Praze, Brně a Bratislavě, vzorkových dílen a pokusných manufaktur pro výrobu a intenzivní testování dokonalých prototypů.⁴⁴ Prototyp zhotovený v malém počtu exemplářů měl být podroben zkouškám ve

⁴⁰ Dne 3. srpna 1948 začal platit zákon č. 187/1948 Sb. o Ústřední radě družstev (schválen byl 21. července 1948), která od této chvíle povinně soustřeďovala a organizovala veškerá družstva fungující na území české části státu, vč. ústavů lidového peněžnictví a lidových peněžních ústředí. Kromě povinností, které měly za cíl družstevní praxi sjednotit, zkvalitnit a odborně povýšit, mohla ÚRD pověřit dohledem nad družstvem svého zmocněnce a dokonce navrhnout zrušení družstva, které by neplnilo povinnosti uložené mu zákonem nebo stanovami nebo vyžadoval-li by to veřejný zájem. Zřízení nového družstva nebylo možné bez písemného souhlasu ÚRD, stejně tak konání valných hromad, které povolovaly Krajské či Okresní družstevní rady (KDR a ODR), podřízené ÚRD. Ty rovněž vyžadovaly zaslání protokolu o průběhu valných hromad. Zákon rušil existenci družstevních svazů, které do té doby koordinovaly činnost družstev na základě jejich dobrovolného členství.

⁴¹ Zapojení lidové a umělecké výroby do nového hospodářského řádu ze dne 2. 4. 48; in: SOA Praha, inv. č. 99, Fol. 46

⁴² Zpráva o národních správách ÚLUV ze dne 20. 8. 1948; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 20

⁴³ Zákon č. 241/1948 Sb. o prvním pětiletém hospodářském plánu rozvoje Československé republiky, byl schválen dne 27. října 1948.

⁴⁴ Jan Vaněk: Pět let. 1949-1953; in: Tvar 1948, r. 1, č. 8, s. 173sq.; Vaňkův vstřicný plán obracel pozornost ÚLUV více k průmyslovému sektoru.

výrobním procesu, distribuci a praktickém užívání a následně odevzdán národnímu podniku pro sériovou výrobu.⁴⁵ Nejekonomičtějším řešením se jevilo přebudovat na tento experimentální druh výroby některé vhodné (vhodně vybavené) zkonfiskované nebo znárodněné podniky. Převzetí konkrétního podniku do národní správy ÚLUV pro účely vybudování manufaktury doporučil příslušný expert zvelebovacího oddělení.⁴⁶

K budování manufaktur se přikročilo ve 2. čtvrtletí roku 1948. Zprvu se jednalo pouze o textilní sektor, neboť bylo nejsnazší získat tento typ podniků.⁴⁷ Ke dni 9. listopadu 1950 fungovalo pod vedením ÚLUV dvacet šest malých a středních závodů, z nich čtrnáct v úloze manufaktur.⁴⁸ Veškerá podniková agenda, kterou dříve vykonávala ředitelství národních podniků, nyní přešla na ÚLUV, což si vyžádalo organizační změny a výrazné personální navýšení. Existence výrobních závodů ÚLUV však nebyla podložena dekretem č. 110/45 Sb. a tato legislativně nevyjasněná situace ztěžovala praktické plnění plánu.⁴⁹

Spolupráce s družstvy se rozvíjela pomalu a narážela na nepochopení na obou stranách. Družstvům činilo obtíže zakupování nových návrhů, neboť dosud nebylo zřejmé, jakým způsobem mají tyto investice zahrnout do nákladů a cen výrobků.⁵⁰ Některá družstva si stěžovala na nedostatečný zájem Ústředí o hospodářské vedení podniků a přílišnou orientaci pouze na zvelebovací problematiku, jiná měla špatné zkušenosti s uvedením inovovaných produktů do výroby. ÚLUV naopak zmiňovalo nedostatečnou komunikaci ze strany družstev a nevyužívání dodaných prototypů.⁵¹ ÚRD považovala za stěžejní zbavit se výrobní mozaiky a nalézt pro každé družstvo ten nejvhodnější výrobní sortiment. ÚLUV se mělo prioritně soustředit na školení družstevních kvalitářů, aby se zabránilo bujení diletantismu a pokusnictví v družstvech.

Řada porad, které vedla Ústřední rada družstev s ÚLUV v průběhu roku 1951, a které měly vést ke zlepšení spolupráce všech zúčastněných složek a vyjasnění budoucích úkolů ÚLUV,

⁴⁵ Výsledky práce závodů Ústředí lidové a umělecké výroby v roce 1949., Leták výstavy., Praha 1949

⁴⁶ Oblast textilní výroby měla v ÚLUV na starosti Slávka Vondráčková.

⁴⁷ Výstavba manufaktur ÚLUV. 1949/1950; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 124

⁴⁸ Přehled o výstavbě manufaktur ÚLUV ze dne 9. 11. 50; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 140

⁴⁹ O novelizaci zakládajícího dekretu žádalo ÚLUV ministerstvo průmyslu již od srpna 1948. Viz: Záznam o jednání zástupců ČTZ a ÚLUV ze dne 18. června 1948. 16. 8. 48; in: SOA Praha, Fol. 39sq.

⁵⁰ Problémem se zabývaly poradní sbory, které měly podpořit nově se ustavující ideové komise poradních sborů. Otázku honorářů zase řešil Svaz výtvarných umělců a ministerstvo lehkého průmyslu.

⁵¹ 16.11.48 a 27.11.48 nedostatky v organizaci ÚLUV – stížnost Pardubického kraje 2.nav. Fol.71 a 72; 28.4.51 Fol.894; 11.5.51 Fol.902- Zpráva o průběhu kraje porad lidových a uměleckých družstev při Ústřední radě družstev v Plzni.

vyvrcholila schůzí konanou 14. července na ministerstvu lehkého průmyslu, (do jehož resortu ÚLUV od roku 1950 spadalo). Bylo konstatováno, že ÚLUV „během let sklouzl na jinou cestu, začal se orientovat na průmyslové výtvarnictví a budovat vlastní výrobu. (...) Nepředstavoval tedy v celku pomoc lidové a umělecké výrobě, ba naopak stal se určitou brzdou a zatěžoval naše národní hospodářství. S dotacemi nebylo hospodařeno tak, aby přinášely prospěch socialistickému hospodářství. Peněz nebylo použito pro podporu a rozvoj lidové a umělecké výroby, nýbrž pro budování tzv. manufaktur, kde byly průmyslově zpracovávány suroviny na výrobky, jejichž výrobou se zabývá celá řada národních podniků. ÚLUV proto ani po stránce hospodářské nesplnil svou úlohu a bylo by neodpovědné nadále přispívat na takovouto činnost.“⁵²

Bylo rozhodnuto část výroby sloučit s průmyslem, omezit administrativní síť a dát ÚLUV, ve spolupráci s kulturními institucemi, nové úkoly, které by rozvíjely domácí lidové umění a posilovaly u lidu národní sebevědomí. ÚLUV mělo nadále v oblasti péče o lidovou výrobu pracovat podle vzoru Sovětského svazu. Pražská centrála ÚLUV a manufaktury byly podrobeny vnitřnímu auditu, který doporučoval z jedenácti manufaktur pět likvidovat a zbylý počet fúzovat. Také výrazně snížit provozní náklady, pracovní a prostorové kapacity pražské centrály, likvidovat Vzorové dílny v Libni, vytvořit novou náplň časopisu Tvar a zrušit titul Věci a lidé. Brněnská a uhersko-hradišťská odbočka takto drastické změny podstoupit neměly, odbočka v Bratislavě byla vyhodnocena jako nejlépe fungující celek, který plnil danou linii ÚLUV. Ministerské kolegium se usneslo likvidovat manufaktury do dne 31. prosince 1951.⁵³

V roce 1951 byla celá družstevní výroba převedena z kompetence ministerstva lehkého průmyslu do kompetence ministerstva vnitra. ÚLUV bylo ustaveno jako samostatný výzkumný a vývojový ústav v rozpočtu ministerstva vnitra pod přímou správou ÚRD. Začlenění odpovídalo organizaci výroby průmyslových družstev v RSFSR.⁵⁴

Od prosince roku 1952 se začal připravovat vznik „Výzkumného ústavu výtvarné hodnoty, ekonomie a technologie místní výroby“ (VÚVHET), který měl převzít veškerá zařízení Ústředí a navázat na jeho činnost. Měl nahradit *neuváženě likvidované* Ústavy pro

⁵² Záznam z porady komise ÚLUV, konané 14.7.51 na MLP. 14. 7. 51 (zaps. 16. 7.); in: SOA Praha, inv. č. 99, Fol.171sq.

⁵³ Zpráva č. 2 pro kolegium s .ministra ve věci ÚLUV ze dne 2. 8. 51; in: SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 956-960

⁵⁴ Stanovisko ÚRD k reorganizaci Ústředí lidové a umělecké výroby. Nedat. 1951; SOA Praha, inv. č. 98, Fol. 173

zvelebování živností a zabezpečovat socialistické družstevnictví po stránce technické, výzkumné i výtvarné.⁵⁵

Byla vydána směrnice, která zrušila dosavadní organizační uspořádání ÚLUV a proměnila jednotlivá oddělení, odbočky a vzorové dílny ve „výzkumná a výtvarně-vývojová pracoviště“, „výzkumné pracoviště ekonomicko-technologické“, studijní oddělení, pokusné závody a technickou skupinu coby ústřední orgán sídlící v Praze. Administrativa byla rozdělena na jednotlivé referáty, vedoucí jednotlivých oddělení a závodů byli podřízeni hlavnímu výtvarníkovi.⁵⁶ Aby byla plynule a jednotně zajišťována výtvarná linie práce ústavu po stránce ideové i umělecké, bylo zavedeno vnitřní schvalovací řízení o návrzích a vzorech, které by vznikaly ve výzkumných odděleních, pokusných závodech, případně by pocházely od externích výtvarníků. Komise se měly scházet dvakrát měsíčně k celodennímu schvalovacímu řízení.⁵⁷ Pod novým názvem začalo reorganizované ÚLUV fungovat 1. dubna 1953.

ÚLUV se dlouhodobě nedařilo efektivně ovlivňovat vývoj v oblasti umělecko-průmyslové a umělecko-řemeslné. Postupným znárodněním výrobních a distribučních podniků a organizováním družstev v celostátních a krajských svazech navíc ztrácelo členy. Spolupráce s družstvy se nikdy nerozvinula do žádoucí podoby. Zvelebovací oddělení ÚLUV konkurovala svými aktivitami vývojovým oddělením národních podniků a jevila se tudíž jako nepotřebná.

V roce 1953 bylo pro péči o umělecko-řemeslnou práci zřízeno „Ústředí uměleckých řemesel“ (ÚÚŘ), které podléhalo přímému doзору a péči Státního výboru pro věci umění (a později ministerstvu školství a kultury). Bylo vyňato z působnosti ÚRD a sloučeno s „Družstevní prací“. O umělecký průmysl začala pečovat příslušná výrobní ministerstva, později byl přesunut do působnosti ministerstva místního hospodářství (rovněž tak ÚLUV). Rozsah úkolů stanovaný dekretem z roku 1945 tedy již delší dobu nebyl a nemohl být plněn.

1. července 1954 došlo z iniciativy několika pracovníků ÚLUV a zástupců ministerstva kultury k převedení ÚLUV do rezortu MK a začala se připravovat nová právní norma, která by reflektovala reálnou situaci v oboru. Dne 30. listopadu byl schválen zákon č. 56/1957 Sb. „O umělecko-řemeslné práci a lidové umělecké výrobě“. Zákon sice omezil programový rozsah původního dekretu, ale zato umožňoval rozvinout obory uměleckého řemesla a lidové

⁵⁵ Prozatímní směrnice. 29. 12. 52; in: SOA Praha, inv. č. 99, Fol. 190-193

⁵⁶ Směrnice o prozatímní organizaci výzkumné skupiny, technické skupiny a pokusných závodů. 16. 3. 53; SOA Praha, inv. č. 99, Fol. 202-205

⁵⁷ Směrnice o vnitřním schvalování návrhů a vzorů pro výzkumná odd.ústavu. 30. 3. 53; in: SOA Praha, inv. č. 99, Fol. 214

umělecké výroby ve zvládnutelném rozsahu a pod dozorem ministerstva školství a kultury. O oblast uměleckého řemesla se nadále staralo Ústředí uměleckých řemesel, výhradně lidovou uměleckou výrobou se od této chvíle zabývalo nové ÚLUV – Ústředí lidové umělecké výroby.⁵⁸ Zákon se vztahoval pouze na české území, Slovenská Národní rada vydala v květnu 1958 obdobný zákon s účinností pro Slovensko.⁵⁹

⁵⁸ Obě instituce však byly nadále úzce profesně/zájmově a personálně propojeny. V roce 1960 vzniklo volné sdružení některých kmenových výtvarníků ÚLUV a ÚUŘ s názvem Umění a řemesla.

⁵⁹ Jaroslav Hendrych: Nová právní norma; in: Tvar 1957, r. 9, č. 10, s. 290

6. Organizační struktura *prvního* Ústředí

Slovenské ÚLUV, přestože se mělo také věnovat uměleckému řemeslu a uměleckému průmyslu, se v praxi orientovalo téměř výlučně na záchranu a zvelebování lidové umělecké výroby. Družstva (např. Detva, Kroj) vznikala z již existujících podniků, nebo jako nové útvary (např. Hrnčiarske družstvo v Pozdišoviciach). Výroba byla rozdělena do deseti zaměstnaneckých družstev podle hlavních oborů. Družstva měla v jednotlivých krajích svá výrobní střediska. ÚLUV většině těchto družstev zakoupilo nebo postavilo provozní budovy, opatřilo stroje, auta, suroviny, poskytovalo subvence, staralo se o plánování a odbyt produkce.

Moravská odbočka byla založena v prosinci roku 1945 a první dva roky se soustředila na provádění základních průzkumů, poradenskou a propagační činnost, postupně byly podchycovány typické obory tradiční domácké lidové výroby, uměleckých řemesel a uměleckého průmyslu. Do konce roku 1946 bylo navázáno pracovní spojení s jedenácti družstvy.⁶⁰ Zřízena byla Zemská rada ÚLUV, která koordinovala organizační a zvelebovací práce s veřejnými orgány.

Těžištěm práce brněnské odbočky byl výtvarný sektor, který zpočátku spolupracoval s externími odborníky, pouze pro oblast módy byl roku 1946 založen vlastní vzorový ateliér. Ateliér využíval ve svých návrzích prvky z tradiční lidové tvorby a své modely propagoval na domácích i zahraničních módních přehlídkách. Podílel se na významné tzv. krojové akci, jejímž výsledkem mělo být pořízení 15.000 nových krojů pro Slovácko, Valašsko a Chodsko. Od roku 1950 fungovaly v Brně dílny pro textilní a keramický obor, a pro výrobky ze dřeva, kůže a gumy.⁶¹ Zásadní přínos brněnské odbočky spočíval v prosazení spolupráce etnografů, výtvarníků, lidových výrobců a vědeckých institucí.⁶² Její doménou byla péče o umělecké řemeslo.

⁶⁰ Jednalo se o tato družstva: Moravská ústředna v Brně, SLUM a Slovač v Uherském Hradišti, Lidová tvorba v Uherském Brodě, Lipta v Liptále, Litex v Lipové, Koliba ve Frenštátě p. R., Výrobní družstvo dělnictva hrnčířského v Kunštátě, Výrobní družstvo dělnictva košíkářského v Boskovicích, Bedoka v Bučovicích, Domácký průmysl v Konici a Slezská tvorba v Opavě.

⁶¹ Zdeněk Orlíček: 20 let práce ÚLUV v Brně; in: Umění a řemesla 1965, r. 9, č. 5, s. LIV

⁶² Zásahem brněnské odbočky byla zachráněna před likvidací sklářská huť ve Škrdlovicích a závod na výrobu ručně čerpaného papíru ve Velkých Losinách, jediný svého druhu. Dále návrh na Domov hornických učňů ve Zbýšově, provedení kopií aurignackých plastik z Dolních Věstonic, určených pro cizinecký ruch, z novější doby rozvinutí výroby ze slámy a lýka na Dražanské vysočině, podchycení tradiční perleťářské výroby na Žirovnicku, tradiční výroby hraček v Krouně, řemenářství v Luké, textilní výroby ve Strmilově, hornáckého tkalcovství, lidové obuvi na Podluží, síťování na Českomoravské vrchovině a rozvinutí technik modrotisku i z nejnovější doby rozvinutí šité a vyvazované batiky a figurální šité batiky, svého druhu unikátní. Velkého ocenění se dostalo provedení rekonstrukcí tkanin z doby Velkomoravské říše. Filmy „Lidé pod sněhem“ a „Lidé tvoří“ vznikly z přímé iniciativy a za spolupráce moravských pracovníků Ústředí.

Koncem roku 1947 byla činnost brněnské odbočky rozšířena o Vzorkové dílny v Uherském Hradišti, které se, pod vedením Vladimíra Boučka a v duchu jeho rodičího se ideového programu, věnovaly aktualizaci tradiční výroby. Na území Slovácka a Valašska prováděli pracovníci Vzorkových dílen sběr materiálu podle technologických a morfologických řad a zjišťovali tektonické znaky výrobků a tektonické principy tvorby. Žádoucí bylo podchytit ty techniky, které ponechávaly volné pole variabilitě a hravosti a ze své podstaty určovaly i výtvarný charakter práce. Fakta získaná v terénu pak byla otištěna v pracovních příručkách, jakýchsi manuálech lidové výroby. U lidových výrobců bylo nutno obnovit a rozvinout tektonický cit (smysl pro přirozenou výstavbu díla), který byl již často zapomenut nepříznivým vlivem strojové výroby předchozích desetiletí.⁶³ Vzorkové dílny vytvářely prototypy výrobků textilních, keramických, dřevěných, zabývaly se zpracováním rostlinných vláken a vytvářením památkových předmětů. V Uherském Hradišti bylo např. obnoveno vylévání a vybějení dřeva kovem, dále hrnčířství a výroba majoliky, soudobému výtvarnému nazírání bylo přizpůsobeno vyšíváctví a zpracování orobince, úspěšně byla rozvinuta výroba nábytku kombinovaného ze dřeva a proutí.

Pražská část Ústředí se věnovala organizaci, administrativě a řízení všech odboček, jejich ideovému vedení, vytváření návrhů a vzorů pro velkoobjemovou výrobu. Pražské vzorové dílny se zaměřovaly na textil, keramiku, dřevo a kov. Spolupracovaly s některými národními podniky a vlastními malými závody, které značnou měrou rozšiřovaly výrobní portfolio Ústředí a sloužily částečně i brněnské odbočce.

6.1 UVA (Slovakie) a Krásná jizba

Distribuci výrobků zajišťovalo na Slovensku družstvo Slovakia,⁶⁴ které mělo v oboru na území Slovenska monopolní postavení. Družstvo Slovakia vzniklo v roce 1946 jako odbytová centrála lidové a umělecké výroby (soustředěné do družstev) která měla za úkol vyrovnávat výkyvy v odbytu a přebírat hospodářské riziko vyplývající z kulturního významu té části lidové výroby, která pro svůj umělecký charakter toto riziko přinášela.

České ÚLUV propagovalo a prodávalo svou tvorbu prostřednictvím obchodní centrály a prodejen družstva UVA, které prodávalo i zboží jiných výrobců. Hlavní sídlo UUVY bylo v Praze, prodejny v Brně, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Karlových Varech, Liberci,

⁶³ Vladimír Bouček: *Práce vzorkových dílen Ústředí lidové a umělecké výroby v Uherském Hradišti*. Leták výstavy., Praha 1950

⁶⁴ S dvaceti třemi prodejny.

Olomouci, Ostravě, Plzni a Teplicích. Pražská prodejna nesla název Síň umělecké výroby a sídlila Na Příkopě. Byla řešena formou stálé prodejní výstavy. Atraktivní adresa v centru hlavního města znamenala možnost předvést to nejlepší z domácích tradic zahraničním turistům. Velké pozornosti se těšily slovenské výšivky, moravský textil, moravská keramika, česká šitá a paličková krajka, oblíbeným suvenýrem byly krojované loutky.⁶⁵ V prvních letech se prostřednictvím UVO vyprodávaly také staré skladové zásoby kuchyňského zboží a galanterie.

V oblasti textilního zboží, jehož výrobu stále komplikoval nedostatek materiálu a pracovních sil, se UVA opírala o výrobu svou a výrobu ÚLUV. Pracovalo se podle vzorů Vzorkových dílen schválených brněnskou odbočkou ÚLUV, návrhů profesorek Malinové, Rothmayerové, Rossové a Paličkové, i podle vzorů některých členských výrobců. Vzory a výrobky byly přijímány například z kurzů Státního školského ústavu, od družstva VKV Rychnov a dalších asi třiceti různých firem. V prostorách pražské UVO se v prvních letech odehrávaly také některé přehlídky výrobků z atelierů, vzorových dílen a manufaktur ÚLUV, módní přehlídky ÚLUV, výstava krojovaných loutek či sletových textilií (uplatňujících rovněž lidové prvky).⁶⁶ Spolu se slovenským družstvem Slovakia se UVA v roce 1948 účastnila mezinárodního veletrhu v Torontu. Hlavním předváděným a komerčně úspěšným artiklem byly opět oděvy, bytové textilie a doplňky.⁶⁷

Po sloučení ÚLUV se Svazem českého díla, byla polovina Domu uměleckého průmyslu převedena na ÚLUV, které tak získalo prostory na Národní třídě. V roce 1955 se Krásná jizba potýkala s nedostatkem zboží a bylo rozhodnuto, že se prodejna převede pod ÚLUV a Dílo (distribučního podniku Českého fondu výtvarných umění). Delimitace prodejen KJ-DP proběhla 1. Května roku 1955. ÚLUV získalo prodejny Krásná jizba v Praze, Brně, Ostravě a Karlových Varech. Později rozšířilo své působení na Plzeň, Uherské Hradiště, Ostravu, Bratislavu a Hradec Králové.

6.2 Hrubé a komplexní průzkumy, spolupráce výtvarníků s etnografií

Stěžejní poslání prvního období existence ÚLUV spočívalo v záchraně zanikajících nebo obnovování již zaniklých technologií a ve vyhledávání talentovaných výrobců. Poznatky o výrobních technologiích, surovinách a tradičních formách vycházely z tzv. hrubých a

⁶⁵ B. W.: Úspěchy UVO; in: Tvar 1948, r. 1, č. 2, s. 87

⁶⁶ r.: Módní přehlídka UVO; in Tvar 1948, r. 1, č. 4, s. 75; Výstava krojovaných loutek a sletových textilií; in: Tvar 1948, r. 1, č. 5-6, s. 137; red.: Výstava závodů ÚLUV; in: Tvar 1949, r. 2, s. 314

⁶⁷ M. N.: UVA na veletrhu v Torontu, in: Tvar 1948, r. 1, č. 3, s. 143

komplexních průzkumů prováděných koncem 40. a během 50. let na území Moravy a Slovenska uherskohradišťskými Vzorkovými dílnami a slovenským ÚLUV.

Česká a slovenská část ÚLUV se konstituovaly v souladu se situací danou rozdílným historickým vývojem obou území. Zatímco průmyslově orientované české země vazby k původní lidové tvořivosti již převážně ztratily (výjimkou bylo pouze Slovácko a Valašsko na Moravě a Chodsko v Čechách), Slovensko stále uchovávalo živou tradici lidové kultury a bylo proto možné studovat zde její hmotné i nehmotné principy *in situ*.

Průzkumy sloužily odlišným potřebám českého a slovenského Ústředí. V Čechách byla konečným výsledkem, kromě obnovy nebo udržení některých regionálních výrob, aplikace principů lidové tvorby na návrhy soudobých užitkových předmětů, bytového vybavení a módy. Na Slovensku se zaměřovaly spíše na precizní rekonstrukci historické lidové materie prováděnou do nejmenších materiálových a technologických podrobností a na udržení přirozeného živého vztahu k tvorbě mezi lidovými výrobci. První hrubé průzkumy prováděné pouze několika málo zakládajícími zaměstnanci ÚLUV měly za cíl co nejrychleji zmapovat výrobní a spotřebitelskou situaci v jednotlivých regionech.⁶⁸

Průzkumy popisovaly aktuální stav a míru životnosti jednotlivých oborů rukodělné práce, odkazovaly na zajímavé výrobce a talenty, vytvářely přehled používaných krajových technologií, surovin, tvarosloví, dekoru a typické barevnosti odvislé od specifík místního materiálu.⁶⁹ Obsahovaly také soupisy muzejních materiálů, rozhovory i přepisy starší literatury a textů vážící se k danému místu a výrobě. Klíčovou složku tvořily popisy technologických postupů, vzorníkové knihy, fotoarchiv a nákresy vzniklé v terénu. Podpůrný studijní materiál sestával ze snímků vybraných muzejních exponátů. Od výrobců se vykupovaly artefakty pro potřeby dokumentace, vzdělávání a inspiraci výtvarníků. Zjištěné informace umožňovaly zhodnotit kvalitu lidových výrobků a určit jejich potenciál pro další rozšíření výroby, eventuálně pro zavedení nového výrobního sektoru.

Průběh těchto prvních akcí popisují texty několika účastníků v 5. ročníku časopisu Věci a lidé: V únoru 1948 byly do startovní etapy hrubých průzkumů zahrnuty tři slovenské spišské

⁶⁸ Na rozdíl od běžného etnografického výzkumu, který zohledňoval historii a širší společenské souvislosti, byla největší pozornost věnována surovinám a výrobním technologiím. Namísto celých oděvních součástí zkoumali badatelé jejich jednotlivé složky, např. výrobní kontext tkaniny nebo konstrukční podstatu výzdobného detailu.

⁶⁹ Spartánské podmínky, za kterých ÚLUV v poválečné situaci vznikl, popsala například Júlia Horová v článku: Ako sme začínali; in: Umění a řemesla 1965, r. 9, č. 5, s. L.sq.; nebo Ema Marková: Prvé zveľaďovacie akcie ÚLUV; in: ibidem, s. LI.sq.

obce, Vyšné a Nižné Repaše a Torysky. Výsledek bádání byl uspokojivý, a proto bylo vzápětí rozhodnuto o provedení komplexního průzkumu, zaměřeného na místní výrobní technologie a tvarosloví předmětů. Sedmidenního terénního pobytu se zúčastnilo devět odborníků z řad slovenského a moravského ÚLUV. Zvukovým záznamy, kresbami a fotografiemi zaznamenali celý výrobní proces jednotlivých produktů, počítaje v to zhotovení pracovních nástrojů a přípravu potřebných surovin.⁷⁰ Další kresby a fotografie předmětů domácí a hospodářské potřeby, interiérů i exteriérů stavení, krajiny a výjevů z každodenního života tvořily rámec umožňující hlubší ponor do zdejší životní reality. Výslednou odbornou zprávu doplňovaly poznatky obvyklého etnografického výzkumu zaměřeného na historické kořeny a vývoj lokální hmotné kultury.

Podrobná analýza, kterou na Spiši provedl Vladimír Bouček, ideový a organizační vůdce ÚLUV a vedoucí uherskohradištských Vzorkových dílen, dobře ukazuje, jakým způsobem Bouček vstřebával podněty, které ho vedly k postupnému precizování teorie „režného stylu“.⁷¹ Boučkův výtečný pozorovací talent a schopnost vnímat jevy v širším kontextu mu umožnily „číst mezi řádky“ každodenního života vesnických obyvatel „kód“, který určoval konkrétní formy předmětů, jejich typickou barevnost, jedinečný přístup místních výrobců k hmotě. Bouček si všímal okolností, jako bylo zdejší podnebí, geografická poloha vesnic, typ půdy a způsob, jakým byla využívána, typické zemědělské plodiny a chovaná zemědělská zvířata, urbanizmus vesnice, typy budov a utváření jejich okolí, specifické barevné schéma, který tvořila krajina spolu se stavebními materiály lidských sídel.⁷² Dále ho zajímalo základní hospodářské vybavení a uspořádání vnitřku domu a způsob, jakým se využíval, rozmístění a druhy nábytku, charakteristické dekorace, oblíbené vzory textilií, keramiky, murálních malůvek apod. Popsal způsob stlaní lůžkovin, druhy předmětů a vybavení vyrobeného řemeslníky, historickou skladbu nábytkových kusů, krojů a krojových součástí, zvykoslovných objektů i náhrobků.

Bouček podroboval jednotlivé skupiny předmětů důkladnému rozboru slohovému a kvalitativnímu. Důležité bylo stanovit u věcí stupeň tzv. případné periferizace či vulgarizace. Snažil se pochopit proces, který u výrobce probíhá při výrobě předmětu na fyzické i mentální

⁷⁰ Např. podrobný pracovní postup výroby šindelů, zpracování ovčí kůže, šití krojových součástí pro děti, ženy a muže, z plátna, sukna a kožešiny, pěstování a zpracování lnu, tkaní peřin, hlavnic, ubrusů, ručníků, trávnic, trávniček, in: Ema Marková: Prečo Repaše a Torysky,

⁷¹ Vladimír Bouček: Příspěvek k charakteristice hmotné kultury vesnic Vyšné a Nižné Repaše a Torysky, in: Vědi a lidé 1953-1954, r. 5, s. 117

⁷² „Je to v první řadě sytý akord roubeného dřeva, teple šedých šindelů, stupnice šmolek na podrovnávkách a zeleně, kterou ovšem svým časem nahradí sníh nebo sestava žlutí podzimních modřínů.“; viz Bouček (pozn. 74) s.142sq.

úrovni a jakým způsobem tento proces určuje výslednou formu díla, eventuálně jaké další faktory při tom vstupují do hry. Mohly to být věrské motivy (tedy tradice), technická a surovinová omezení, charakter a intenzita vnějších vlivů ad. Kromě poznání konkrétních technik a způsobu práce byly získané informace využitelné pro další umělecký vývoj i na více abstraktní úrovni *vcítění se*. Bouček si kladl otázky: „Jaká je zde odvaha k barvě?“, „Jaká je typická krajová barevnost?“ nebo „Co je podstatou technického ornamentu a tektonické sítě díla?“.

Roku 1954 se přistoupilo k provádění hrubých průzkumů v přibližně sto padesáti okresech českých krajů⁷³ a další vlna průzkumů se odehrála v letech 1957 až 1961. Účastnili se jí studenti národopisu z Prahy a Brna pod vedením etnografa dr. Miroslava Janotky.⁷⁴

V roce 1961 založilo ÚLUV svou vlastní výzkumnou složku, kterou reprezentovali čtyři odborní etnografové, z nichž dva sídlili v Praze, jeden v Brně a jeden v Uherském Hradišti, dále pracovníci dokumentace a dvě fotografky. Kromě podchycení a zdokumentování naší tradiční rukodělné výroby bylo nutné koncepčně posuzovat možnosti rozvoje jednotlivých výrobních odvětví. Etnografové ÚLUV se v souvislosti s potřebami výtvarníků zaměřovali na jiné aspekty, než např. pracovníci muzeí. Snažili se zodpovědět otázky: „Jak se zkoumaný předmět dělá?“, „Jak vypadá ve srovnání s podobnými předměty (jaký má tvar, jak se jeho dekor vztahuje k užitnosti apod.)?“, „Kdo je schopen ho vyrobit?“, „Kdy předmět vznikl?“, „Jak se jeho forma vyvíjela a zanikala?“. Jak uvedla ve svém článku k tématu bývalá etnografka Ústředí Helena Šenfeldová: „*Etnograf ÚLUVu musí pochopit a respektovat i soudobé estetické názory a cítění reprezentované v organizaci výtvarníky, aby mohl přinést v pravou chvíli správný podnět*“.⁷⁵

⁷³ V návaznosti na výrobní plán pražského Ústředí se v rámci komplexních průzkumů podrobněji studovaly lidové stříhy nebo specifické výrobní techniky, jako byla např. v oboru textilu pajka, šerka, vlněnka, zajička, valašské vlněné sukno. Zpracován byl veškerý materiál související s výrobou kanafasu na Chodsku, zaznamenány byly všechny základní typy českých a moravských krojů, jak po stránce stříhové, tak po stránce výzdoby. Typologicky byla zpracována česká výšivka na Chodsku, Doudlebsku a v západních Čechách a některé oblasti moravské výšivky. Podobně byla zdokumentována produkce lidových krajků, výrobků z vybíjeného a vylévaného dřeva nebo přírodních pletiv.; viz Rostislava Krížková / Božena Mazáková: Výzkum a lidová umělecká výroba; in: Umění a řemesla 1966, r. 10, č. 4, s. 124

⁷⁴ Helena Šenfeldová: Výzkum a dokumentace Ústředí lidové umělecké výroby v letech 1947-1991; in: Český lid 1993, r. 80, č. 3, s. 248sq.

⁷⁵ Helena Šenfeldová: Práce etnografů v ÚLUV; in: Umění a řemesla 1977, r. 21, č. 4, s. 66sq.

7. Vladimír Bouček a režný sloh

Vladimír Bouček, ač vystudovaný architekt, svými profesními aktivitami zasahoval do vývoje soudobé etnografie a dokonce, jak uvádí Daniel Drápala, tvořily jeho četné teoretické studie o tématu tradiční rukodělné výroby jedno z mála vodítek, ze kterých mohli pracovníci ÚLUV vycházet, neboť obor v tu dobu ještě nedisponoval syntetickou vědeckou prací mapující kulturní, sociální a technologické souvislosti dané problematiky.⁷⁶

Bouček se narodil roku 1901 v Hodoníně. V první polovině 20. let studoval architekturu u prof. Emila Králíka v Brně. V letech 1931 až 1938 působil jako vedoucí hodonínského

⁷⁶ Daniel Drápala: Lidová kultura v kontextu odborných aktivit Vladimíra Boučka; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s.

městského stavebního úřadu, mezi roky 1943 a 1946 vyučoval ornamentiku a vedl školní dílny Baťových závodů ve Zlíně a posléze zastával pozici profesora na tamní Uměleckoprůmyslové škole. V průběhu 40. let navázal styky s výrobním družstvem DORKA a na sklonku druhé světové války byl přizván k tvorbě koncepce Školy lidového umění, která měla vzniknout v Uherském Hradišti.

Roku 1947 byl jmenován vedoucím uherskohradištských Vzorkových dílen a od roku 1957 působil v ÚLUV na pozici náměstka generálního ředitele pro výzkum, vývoj a výrobu. Koncepce tzv. režného slohu, která se stala ideovým programem ÚLUV, nebyla žádnou planou teorií, ale vycházela z dojmů a zkušeností, které Bouček získal v terénu a z bohaté experimentální činnosti (zejména v oboru keramiky a modrotisku), které se věnoval po čas svého působení v Uherském Hradišti. Své teze publikoval v odborných periodikách i v několika samostatných studiích.

V jeho přístupu ke svěřenému úkolu se projevovala mentalita architekta zvyklého promýšlet velkou škálu témat najednou. Aktualizace lidové umělecké výroby, která měla úspěšně probíhat v konkrétním společenském a hospodářském kontextu, vyžadovala promyšlenou organizaci a schopnost kriticky posoudit reálné vývojové a ekonomické možnosti jednotlivých výrobních odvětví.

Bouček vypracoval tabulku dobře upotřebitelných předmětů tradiční lidové výroby uspořádanou podle materiálových a technických kategorií dokumentace ÚLUV na: hlinu; sklo; kámen; kov; pletiva; dřevo; textil; kůži; malůvky; různé další materiály jako perleť, rohovinu, papír, těstoviny a doplňující kategorie, které měly pouze dokreslující povahu: stavby; kroj a zvykosloví. Jednotlivé kategorie posuzoval optikou čtyř hlavních námětových skupin: doplňky výstavní a propagační; doplňky obytného prostoru; reprezentace; památkové a dárkové předměty a pokoušel se odhadnout jejich další možné využití.

Patrná je také jeho snaha obhájit další existenci tradičních výrob důrazem na výrazný psychologický a *rekreační* charakter lidových výrobků, na jejich *extravertní* a citovou povahu v kontrastu k *introvertní* a *neutrální* strojové produkci.⁷⁷ Obecně inspirativní byla *disciplinovanost, tvořivost a morálka* lidového výrobce, který pracoval v souladu s funkcí předmětu a s ohledem k vůli materiálu. *Nerozvinuté* rukodělné techniky mohly podle něj

⁷⁷ Vladimír Bouček: O tradiční lidové výrobě a veřejné péči o ni; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 294

poskytnout moderní průmyslové výrobě *drobná technická a formální naučení a charakter*.⁷⁸ Obsahovaly *souhrn technických zkušeností a citu pro přirozený materiál*.⁷⁹

Postupným opouštěním nebo úpravou původní technologie, používáním nových výrobních surovin (např. průmyslových polotovarů), však docházelo ke ztrátě tvořivosti a disciplíny, jejichž nositelkami byly tradice a technika.⁸⁰ Případy takto degenerovaných výrob bylo nutné očistit od nešvarů *periferizace*, či *vulgarizace* a *rozběhnout budoucí vývoj ze zdravého východiska, které se vyznačuje rovnováhou zábran a tvořivých popudů*.⁸¹ Očistou tradiční lidové práce byl myšlen její návrat ke zdravé a logické stavebnosti, nerozvitým formám (prvotvarům) a obnovení důvěrnosti vztahů mezi výrobcem, surovinou a technologií.

Boučkovou ambicí bylo vytvořit obecně platné zásady, které by zaručovaly úspěšný rozvoj a stabilizaci lidové umělecké výroby a vytvořily bezpečný rámec pro výtvarníky ÚLUV. Koncept režného slohu byl založen na rukodělném zpracování přírodních, lokálních materiálů, technologické prostotě a funkčnosti, preferenci technického dekoru⁸² a střídme barevnosti. Bylo nutné individuálně posoudit, co konkrétně tyto zásady znamenají pro jednotlivá výrobní odvětví, protože možnosti úspěšného rozvoje tradičních textilních technik byly výrazně rozsáhlejší, než poskytovala například oblast doplňkového nábytku. Produkce ÚLUV a lidové výroby obecně však tvořila pouze doplněk *řídícímu průmyslovému rámci*, jehož vůdčí úlohu neměla pouštět ze zřetele a měla se snažit o maximální soulad. Cílem bylo dosáhnout ideálního stavu, kdy budou v distribuční síti dostupné sestavy aktualizovaných produktů režného charakteru, které bude možné mezi sebou libovolně kombinovat.⁸³

Výrobky režného charakteru s výraznějším regionálním akcentem zahrnul Bouček do kategorie československé varianty režného stylu. Slohový předstupeň lidových výrob byl podle něj shodný po celém světě, a proto mohly mít obecný režný charakter rukodělné výrobky jakéhokoli původu.⁸⁴ Z ekonomických důvodů Bouček promýšlel možnosti rozšíření sortimentu Krásných jizeb o vybrané zahraniční importy z lidově demokratických států a zemí

⁷⁸ Vladimír Bouček: Moderní kultura-lidové umění; in: Tvar 1948, r. 1, č. 5-6, s.124

⁷⁹ Bouček (pozn. 79) s. 294

⁸⁰ Ibidem. s. 289

⁸¹ Vladimír Bouček: Poznámky k současné problematice lidové výšivky; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 461

⁸² Vladimír Bouček: Poznámky ke zvelebovacím u problému bílé majoliky; in: Věci a lidé 1949-1950, r. 2, s. 266sq.

⁸³ Nutno podotknout, že aktualizací měla projít pouze určitá část tradiční výroby. Bylo pochopitelně žádoucí některé jiné tradiční techniky udržovat v původní podobě a účelu.

⁸⁴ Vladimír Bouček: Výzkum a vývoj ÚLUV; in: Tvar 1957, r. 9, č. 10, s. 307

monzunové Asie.⁸⁵ Realizace tohoto záměru by znamenala navázání nejen obchodních styků, ale i odborné etnografické spolupráce, neboť ve většině zvažovaných států byla lidová umělecká výroba stále výrazně tradiční a ornamentální záležitostí. Obdobné aktivity na tomto poli podnikalo pouze Polsko a Jugoslávie. Z těchto důvodů bylo problematické také širší zapojení produktů slovenského ÚLUV, které se profilovalo odlišným směrem.⁸⁶

8. Věci a lidé, Tvar, Umění a řemesla

Během téměř padesáti let své existence vydával ÚLUV postupně (kromě interního časopisu Zprávy pro členy Ústředí lidové umělecké výroby) tři periodika určené odborné i laické veřejnosti.

„Věci a lidé, časopis pro hmotnou kulturu“,⁸⁷ vydával v letech 1947 a 1948 Svaz českého díla coby pokračovatele několika předchozích titulů, věnujících se zásadám hodnotného výrobku a obracejících se v první řadě ke spotřebiteli, jehož vkus bylo třeba kultivovat. První ročník

⁸⁵ Navázána byla spolupráce s Vietnamem.; viz Vladimír Bouček: Výrobky režného charakteru z Vietnamu; in: Umění a řemesla 1959, r. 3, č. 1, s. 38sq.

⁸⁶ Ján Okrucký: Ku koncepcii režného štýlu; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 5, s. XIX

⁸⁷ Šest ročníků časopisu Věci a lidé vycházelo v letech 1947 až leden 1955. Šéfredaktorem byl umělecký historik Karel Hetteš, pak jevištní výtvarník a architekt Josef Raban.

navazoval na předválečný program Svazu, smyslem krátkých statí bylo informovat čtenáře o dění na poli české architektury, bytové kultury a užitého umění.

Od 1. ledna 1949 vydávalo časopis Ústředí lidové a umělecké výroby v Praze ve spolupráci se Státní péčí osvětovou. Titul od této chvíle pomáhal naplňovat program, který byl formulován v pětiletém plánu.⁸⁸ Od třetího čísla druhého ročníku získal časopis formu odborného sborníku, zaměřeného méně na aktuální dění, avšak široce pojednávající vždy převážně jedno téma z oblasti lidového umění a lidové výroby (např. krajka, modrotisk, hrnčířství, lidová hračka nebo organizace lidové umělecké výroby). Čtvrtý a pátý ročník vydával Výzkumný ústav výtvarné hodnoty, ekonomie a technologie místní výroby, poslední šestý ročník pak opět Ústředí lidové a umělecké výroby. Autory odborných studií posledních ročníků byli již převážně etnografové: Josef Vydra, Antonín Václavík, Vilém Pražák, Drahomíra Stránská, Josef Beneš, Ludvík Kunz, Ema Marková, Blažena Šotková, Jitka Staňková či Vladimír Schleufler.⁸⁹ Přestože byl v této době obnoven významný etnografický časopis „Český lid“, staly se Věci a lidé jediným periodikem, které se systematicky věnovalo lidové hmotné kultuře, její dokumentaci, aktualizaci a revitalizaci pracovních postupů.⁹⁰

Roku 1948 uvítal časopis Věci a lidé na svých stránkách nové periodikum s názvem „Tvar“⁹¹ a podtitulem „časopis pro průmyslové výtvarnictví a lidovou tvorbu“. Hlavním úkolem Tvaru bylo suplovat chybějící návrhářskou literaturu: seznamovat výtvarníky s problematikou výroby, poskytovat prostor návrhářské teorii, konstruktivní kritice návrhářské činnosti a šířit povědomí o kulturním poslání výroby u laické veřejnosti. Zároveň nadále věnoval pozornost lidovému umění, coby významné složce hmotné kultury a rezervoáru starých výrobních technik.⁹² Od roku 1959 změnil Tvar podtitul na „časopis pro užité umění a průmyslové výtvarnictví“, jeho vydavatelem se stal Svaz československých výtvarných umělců a až do svého zániku roku 1971 sloužil potřebám Svazu a tematice lidové výroby se postupně stále více vzdaloval.

⁸⁸ Jan Vaněk: Pět let. 1949-1953; in: Tvar 1948, r. 1, č. 8, s. 173sq.

⁸⁹ Helena Šenfildová: Časopisy a publikace s národopisnou tematikou vydávané Ústředím lidové (a) umělecké výroby; in: Národopisný věstník 1996, r. 55, s. 76

⁹⁰ Lenka Korejtková: Možnosti využití časopisu Věci a lidé pro katalogizaci sbírkových předmětů; in: Museum vivum 2006, r. 2, s. 196

⁹¹ Dvacet jedna ročníků Tvaru vycházelo mezi lety 1948 a 1971. Prvním šéfredaktorem byl Karel Hetteš, od čtvrtého ročníku pak Josef Raban.

⁹² Karel Hetteš: Nejbližší úkoly; in: Tvar 1948, r. 1, č. 9, s. 206

Hlavní tribunou ÚLUV se roku 1957 stal časopis „Umění a Řemesla“,⁹³ neboli „časopis pro lidovou výrobu a umělecká řemesla“. Původně měl sloužit primárně pracovníkům nově zřízených organizací Ústředí lidové umělecké výroby, Ústředí uměleckých řemesel, jejich slovenských obdob a propagovat výsledky jejich činnosti. Za vedení Ondřeje J. Sekory a Karla Fabela v době normalizace se však stal platformou pro publikování neotřelých témat širokého kulturního, historického a geografického záběru.

Od druhého ročníku po celá šedesátá léta vedl redakci slovenský historik umění Vojtěch Tilkovský. V publikovaných textech se diskutovala problematika lidové umělecké výroby, představovaly se jednotlivé umělecké dílny a osobnosti lidové výroby a uměleckého řemesla. Objevily se první vlaštovky budoucího profilování periodika v podobě rozhovorů, které vedla Milena Lamarová a později Ondřej J. Sekora nebo článků o meziválečné republice. V sedmdesátých letech se šéfredaktorem stal literární historik Ondřej J. Sekora, od roku 1972 redakci řídil, ač úředně nejmenován, historik umění Karel Fabel. Společně vytvořili kultivovaný, po formální stránce mimořádně vydařený,⁹⁴ vysoce odborný titul, který byl v jistou chvíli jediným přeživším výtvarným periodikem u nás. Proto bylo nutné změnit jeho obsahové zaměření. Začala vycházet monotematická čísla mapující teprve se rodící fenomény nebo slavné okamžiky českého výtvarného umění.⁹⁵ Tématika lidového umění a etnografie však nezůstala stranou. Díky Vladimíru Scheuflerovi a Richardu Jeřábkovvi začal časopis konečně reflektovat moderní přístupy v etnografii a publikovat objektivnější odborné texty.

Nedlouho po sametové revoluci, již v roce 1991, bylo nutné zajistit další fungování časopisu, neboť ÚLUV právě procházelo náročnou organizační transformací. Od třetího čísla třicátého pátého ročníku (1991) vydávalo titul Sdružení Umění a řemesla za finančního přispění ministerstva kultury. Čísla byla koncipována monotematicky a navzdory nelehkým podmínkám, které tržní prostředí přinášelo, držela stále vysokou obsahovou úroveň. Poslední číslo, které vzniklo pod taktovkou Karla Fabela, vyšlo roku 2000.

⁹³ Šéfredaktorem byl Josef Raban, od druhého ročníku Vojtěch Tilkovský.

⁹⁴ Grafická podoba, kterou získal časopis v sedmdesátých letech, byla dílem Karla Fabela a Rostislava Vaňka. Úsporný čtvercový formát, „modulová stavebnice“ textů a ilustrací a černobílé graficky pojaté obálky na „nejsprostším“ balicím papíru vytvářely koncept „drsné noblesy“; viz: Ondřej J. Sekora / Karel Fabel: Stručný dějepis U&Ř, in: Umění a řemesla 2000, r. 41, č. 4, s. 5

⁹⁵ V sedmdesátých letech vyšla např. monotematická čísla o 19. století, ornamentu, insitním umění, v osmdesátých pak o smrti, písmu a znaku nebo mladých výtvarných talentech. Pravidelně se autoři textů vraceli k meziválečnému kulturnímu dění, či naopak reflektovali aktuální témata, jako byl postmodernismus či úroveň soudobého pracovního prostředí. Orientalisté Věra a Zdeněk Hrdličkovi pravidelně seznamovali čtenáře s uměním a tradicemi Dálného východu, Lenka Žižková referovala o svém životě ve Skandinávii, Stanislav Špoula přiblížil život české enklávy v Banátě.

9. Výstavní činnost ÚLUV

Výběr signifikantních výstavnických počinů demonstruje různorodý kontext, v jakém se tvorba ÚLUV objevovala a který je spjatý s vnitřní proměnou ÚLUV, se společensko-politickými změnami československého státu a s příležitostmi, které poskytovala zahraniční kulturní scéna.

První příležitost prezentovat výsledky své práce dostali pracovníci ÚLUV při příležitosti „**Slovanské zemědělské výstavy**“ konané na jaře 1948 na pražském výstavišti. Velkolepě pojatá Slovanská zemědělská výstava byla přehlídkou zemědělské práce vykonané během

dvouletého plánu a pobídkou k následující pětiletce. Ukazovala pokrok, kterého zemědělský lid⁹⁶ dosáhl ve sféře výrobní, provozní, ekonomické, politické, sociální i kulturní a především ozřejmovala cíl nové zemědělské politiky.⁹⁷ Jinými slovy: snažila se ovlivnit veřejné mínění v souvislosti s nucenou kolektivizací zemědělství. Hlavní architekt Jiří Kroha vytvořil uvnitř Průmyslového paláce prostory jednotlivých expozic s ústředním pantheonem zemědělského lidu, pod jehož stropem se vznášelo hejno třímetrových holubic míru. Stěny pokrývaly monumentální výjevy, na kterých se před ohromenými návštěvníky odvíjela historie rolnictva, jeho boj za nezávislost a jeho zářná budoucnost pod ochranou Jednotného zemědělského družstva. Pro dosažení maximálního efektu kombinovali organizátoři osvědčené ingredience: patetická hesla, demonstraci vědecko-technického pokroku a kontinuitu tradice, kterou mimo jiné představovala tvorba ÚLUV.

Budovatelské zaměření výstavy však lidové umění odsouvalo na vedlejší kolej. Expozice ÚLUV, koncipovaná podle návrhu Vladimíra Boučka nebyla nikterak rozsáhlá. Nacházela se ve výstavním středě Průmyslového paláce a prezentovala zatím pouze moravské a slovenské lidové umění. Koncepce kladla důraz na funkční zřetel výrobků za názorné pomoci fotografických a kreslených diagramů.⁹⁸

V říjnu roku 1948 došlo ke sloučení Svazu československého díla a Ústředí lidové a umělecké výroby ve *středisko celostátního kvalitativního plánování průmyslové, řemeslné i lidové výroby z hlediska výtvarného*.⁹⁹ Pod záštitou ministerstva průmyslu a za podpory ministerstev informací, školství, věd a umění, zahraničního obchodu a vnitřního obchodu se pak v prosinci téhož roku v Domě uměleckého průmyslu konala velká společná výstava tvorby členů SČD a ÚLUV s názvem „**Věci a lidé. 1948. Výtvarník ve výrobě.**“. Zdůrazňovala podíl výtvarníků na československé řemeslné a průmyslové výrobě.¹⁰⁰ Měla manifestovat jejich potenciál zvyšovat životní úroveň pracujícího lidu prostřednictvím zboží vysoké jakosti, vyráběného v

⁹⁶ Únorový převrat byl ve výstavním almanachu vyličen jako poslední a nezbytný revoluční čin, kterým se dovršila stoletá snaha (která se započala Slovanským sjezdem roku 1848) nejprve Slovanů, později dělnictva a nyní i rolnictva získat rovnoprávné postavení s majoritní společností. Vesnický lid byl již v době národního obrození vnímán jako nositel a strážce svérázné národní kultury. Nyní byl zemědělec, coby živitel národa, pečovatel o půdu – živitelku, prvovýrobce, postaven po bok dělníka v boji za dosažení nejvyššího stupně krásného a spokojeného života.

⁹⁷ Jiří Kroha: Slovanská zemědělská výstava v Praze 1948; in: Almanach Slovanské zemědělské výstavy, Praha 1948, s. 9

⁹⁸ Karel Hetteš: Živé umění lidové; in: Tvar 1948, r. 1, č. 4, s. 123; bš: Lidové umění na Slovanské zemědělské výstavě; in: Ibidem. s. 137; K. L.: Slovanská zemědělská výstava; in: Ibidem. s. 152

⁹⁹ Red.: Výstava „Věci a lidé 1948“; in: Tvar 1949, r. 2, č. 2, s. 63

¹⁰⁰ Karel Hetteš: 1945-1965. Úvahy o vývoji našeho užitého umění a průmyslového výtvarnictví; in: Tvar 1966, r. 17, č. 7, s.

dostatečném množství a za dostupnou cenu. Běžné spotřební zboží se mělo proměnit díky práci kvalitních a uvědomělých návrhářů v kulturní hodnotu.

V září 1949 byla na tomtéž místě zahájena výstava „**Stavíme na lidové tvorbě**“, ¹⁰¹ která představila široké veřejnosti principy tvorby a výsledky dosavadních snah ÚLUV na poli zvelebovací péče průmyslové, řemeslné a lidové umělecké výroby. ¹⁰² V. V. Štech v úvodním textu výstavního katalogu vyjádřil naději, že *obrozením řemesla a činným stykem se základními přírodními materiály, dojde k vykořenění papírového navrhování a samoučelné dekorativnosti i s jejími průvodními efekty módy a šiku (sic!)* ¹⁰³ a tato všeobecná proměna v přístupu k utváření a hodnocení předmětů pak zasáhne i vývoj v oblasti uměleckého průmyslu. Prezentované exponáty pocházely ponejvíce z uherskohradištských Vzorkových dílen, ¹⁰⁴ dále pražského a bratislavského ÚLUV a mnoha českých i slovenských výrobních družstev. Součástí byly také autentické lidové předměty ze sbírek ÚLUV.

V první polovině padesátých let se odehrálo množství dalších menších výstav zaměřených na vybrané obory nebo tvorbu jednotlivých středisek ÚLUV. Častou praxí bylo doplňovat etnografické výstavy o část věnovanou aktualizovaným produktům lidové umělecké výroby, případně zahrnout do doprovodného programu módní přehlídku ÚLUV. Uherskohradištské Vzorkové dílny pravidelně představovaly své výrobky v prostorách Slovákého muzea nebo v rámci folklórního festivalu ve Strážnici. Bilanční přehlídky celkové tvorby se odehrávaly v souvislosti např. s celostátním schvalovacím řízením výrobní linie ÚLUV, při příležitosti různých konferencí nebo politických výročí. ¹⁰⁵

Ministerstvo školství a kultury, do jehož rezortu ÚLUV spadalo, mělo snahu a možnosti využít tvorbu Ústředí k reprezentaci státu a národní politiky na západě. Na přelomu roku 1955 a 1956 byla v Praze (a vzápětí v Bratislavě) otevřena výstava s názvem „**Lidová výroba dnešku**“, která vzbudila zájem i v diplomatických kruzích. Ministerstvo nabídlo výstavu Společnosti československo-belgického přátelství. Na podzim roku 1956 se soubor exponátů přesunul do Bruselu a do Liege. Vyžádala si ho také Liga československo-anglického přátelství a v letech 1957 a 1958 následovala pouť po anglických městech. Kolekce asi 2300

¹⁰¹ Později byla přenesena do Bratislavy.

¹⁰² Hetteš (pozn. 102) s. 210

¹⁰³ V. V. Štech: Ústředí lidové a umělecké výroby; in: Stavíme na lidové tvorbě, Praha 1949, s. 7

¹⁰⁴ Své modrotisky zde prezentoval např. autor výstavy, Vladimír Bouček, k vidění byla modrotisková metráž s motivem divé zvěře, kterou v roce 1944 navrhl Václav Chad.

¹⁰⁵ Viz např. Josef Raban: Přehlídka práce ÚLUV za rok 1952; in: Tvar 1953, r. 5, s. 44

předmětů byla rozdělena do čtyř menších celků. Ve větších městech byly k vidění historické unikáty a výrobky z choulostivějších materiálů nebo náročnějšího zpracování jako krajky, výšivky, dřevořezby apod., v menších městech se prezentovaly spíše sériové výrobky a drobnější, většinou zvykoslovné, předměty. Další dva soubory byly sestavené pro anglické školy.¹⁰⁶ Časopis Umění a řemesla publikoval výňatky z anglického tisku, které shodně oceňovaly podporu, kterou československá vláda věnuje oblasti lidové umělecké výroby. Další úspěšnou zahraniční akcí ÚLUV byla výstava „**Lidové umění z ČSR**“ pořádaná v říjnu roku 1957 v Berlíně, která manifestovala praktickou užitnost a hospodářský význam aktualizované lidové umělecké výroby.¹⁰⁷

ÚLUV přispělo také k reprezentaci Československa na **bruselském EXPU** v roce 1958. Produkty lidové umělecké výroby byly organicky začleněny do expozice s názvem „Jeden den v Československu“ vedle, technických vymožeností, spotřebních předmětů průmyslové výroby a děl uměleckého řemesla. Expozici textilní tvorby, realizovanou Antonínem Kybalem, doplňovaly proutěné košíky, figuríny a různé jiné proutěné konstrukce a instalační pomůcky, kraslice a zvykoslovné předměty. Vybavení tzv. Plzeňské restaurace, navržené Aloisem Fišárkem, tvořily vyšíváné a tkané ubrusy, proutěné servírovací ošatky, podnosy, proutěné, slaměné, paličkované a vyšíváné dekorace a krojované loutky. Omezený počet exponátů československé lidové umělecké výroby sice neumožňoval získat objektivní představu o její šíři a celistvosti, částečně však tuto mezeru vyplňovala kolekce upomínkových předmětů určená návštěvníkům výstavy a bruselských obchodů. Výsadním exportním společností Artii a Ústřední radě družstev byly dodány velké krojované loutky, vylévaná a vybíjená dřevěná galanterie, proutěná a loubková galanterie, modrotiskové prostírání a kraslice. Bruselský obchodní dům Innovation objednal u pražského ÚLUV ozdobné květináče, slaměnky, košíkářskou galanterii, miniatury a dekorační mísy.

Celý soubor záměrně představoval spíše běžný spotřební standard, než vysoce individuální uměleckou tvorbu a tím přispěl k prověření kvalit ideového programu ÚLUV. Součástí daru belgické královny byla krajka Luby Krejčí. Slovenské ÚLUV se mezinárodní přehlídce účastnilo vlastním souborem exponátů.¹⁰⁸ Česká i slovenská organizace obdržela za své výrobky několik ocenění: čestný diplom za textil s figurální výšivkou, zlatou medaili za

¹⁰⁶ Emília Kvasnicová: Naša ľudová umělecká výroba putuje na západe; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 2, s. 69

¹⁰⁷ Jaroslav Orel: Výstava „Lidové umění z ČSR“; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 1, s. 29

¹⁰⁸ Vladimír Bouček / Karol Rybárik: Naše ľudová umělecká výroba v Bruselu; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 2, s. 54

výrobky z textilu, dřeva a lýka, stříbrnou medaili získala Luba Krejčí za návrh a provedení slaměných a paličkovaných panenek.¹⁰⁹

ÚLUV se v 60. letech úspěšně účastnilo dalších prestižních mezinárodních přehlídek a veletrhů: Milánského triennale, Mezinárodní výstavy uměleckého řemesla ve Florencii (v tandemu s ÚÚŘ)¹¹⁰, EXPA v Montrealu v roce 1967 a Osace v roce 1970. Další samostatné výstavy uspořádalo ÚLUV v NDR, Švýcarsku, Švédsku, Kanadě, Tunisu, Alžiru a Tokiu. Jednalo se buď o reciproční, nebo prodejní expozice.¹¹¹

Svůj výrazný podíl neslo ÚLUV také na stálých národopisných expozicích „Lid a krása“ a „Lid v pěti generacích“ a to nejenom jako představitel soudobého vývoje lidové umělecké výroby, ale i jako zhotovitel figurín, různých předělů, či zvykoslovných objektů.

Na podzim roku 1963 bylo možno v Domě uměleckého průmyslu shlédnout přibližně 900 exponátů z produkce pražského a bratislavského ÚLUV a Ústředního svazu výrobních družstev. Celostátní výstava „**Lidová umělecká výroba 1963**“ byla vůbec prvním pokusem konfrontovat původní ideový program s dosaženými výsledky a prověřit schopnost organizací produkovat výrobky harmonické k sobě navzájem i k řídicímu průmyslovému rámci. Těžiště tvořilo několik bytových koutů, doplněných tematickými řadami bytových a oděvních doplňků, textilu, galanterie, perleťové bižuterie, dárkových a upomínkových předmětů a keramiky. Výstava prokázala progresivitu režné orientace a zároveň její přirozené uplatnění především ve výrobní kategorii bytových doplňků. Tradiční tendence vykazovaly soubory dárkových a upomínkových předmětů, krajky, výšivky a z velké části slovenský textil. Inklinace k aktuálním trendům se projevila v kategorii odívání, zdobného dřeva a bytovém textilu pražského ÚLUV.¹¹² Výstava byla převezena do Leningradu, Rigy, Talinu a Polské lidové republiky a dalších socialistických států.

Podobnou *prověrkou compatibility*, tentokrát ve společné prezentaci s průmyslovými výrobky, byla výstava „**Prostřený stůl**“, která se konala roku 1964 v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Na rozdíl od stejnojmenné expozice z roku 1937 soustředící se na ukázky stolování svátečního, historického a etnického, věnovali se kurátoři převážně kritickému posouzení výtvarné úrovně soudobé československé průmyslové výroby. Výrazné

¹⁰⁹ O. Ch.: Náš úspěch v Bruselu; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 4, s. XIV

¹¹⁰ Leoš Nikel: Mezinárodní výstava uměleckého řemesla. Úspěch Československa ve Florencii.; in: Umění a řemesla 1963, r. 7, č. 4, s. 130

¹¹¹ Karel Hetteš: Po Bruselu a Montrealu Osaka; in: Umění a řemesla 1969, r. 13, č. 1, s. 20

¹¹² Vladimír Bouček: Lidová umělecká výroba 1963; in: Umění a řemesla 1964, r. 8, č. 1, s. 5

ovlivnění domácí tvorby severským designem potvrdilo i několik aranžmá skandinávských výrobků.¹¹³ K vidění bylo stolní nádobí a náčiní běžně dostupné v obchodech, užívané v podnicích veřejného stravování i výtvarně náročné exportní zboží či prototypy, které se nedostaly do výroby. Převažujícím trendem v oblasti stolních textilií byly ubrusy menších rozměrů a úsporná prostírání ze lnu v decentní barevnosti, které svou přírodní estetikou korespondovaly s masivní dřevěnou stolní deskou. Dodavateli textilií byly národní podniky Texlen a Moravolen, Školský ústav umělecké výroby či Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK). ÚLUV poskytl, kromě své aktuální textilní kolekce, také slaměné centrální podložky navržené Stanislavem Kučerou.

V listopadu roku 1969 byla otevřena „Výstava ÚLUV 1969“, která bilancovala dosavadní práci návrhářů a v souvisejících propagačních materiálech ozřejmila široké laické veřejnosti skutečný podíl jejich tvůrčí a vývojové činnosti na produkci ÚLUV, jejímiž realizátory byli zkušení mistři lidové umělecké výroby. Svou tvorbu zde prezentovali dlouholetí pracovníci ÚLUV, jako byl Alfréd Hynek, Milada Jochcová, Arnoštka Eberhardová, Stanislav Kučera i mladší návrháři jako byly Ludmila Kaprasová nebo Marie Kotrbová. Dřevěné výrobky vystavoval Jaroslav Procházka a Jarmila Jeřábková, textil, kromě jiných, Eva Vítová a Jaroslava Černíková, módu Helena Wahnerová, zvykoslovné dekorace připravila etnografka Jiřina Langhammerová.

Autoři libreta, Vladimír Bouček a Vítězslav Štajnochr, demonstrovali na několika aranžovaných celcích přirozenou souzvučnost výrobků, vznikajících nezávisle ve třech výrobních střediscích ÚLUV, která se ovšem řídila společným ideovým programem režného stylu. V prvních letech bylo pro výtvarníky ÚLUV prioritní důkladně porozumět zkoumané lidové materii a prostřednictvím tvůrčích experimentů ověřit potenciál konkrétní formy nebo technologického postupu pro soudobé použití. Později bylo nutné sladit skupinu aktualizovaných předmětů spolu navzájem a prozkoumat jejich možný vztah k řídicímu průmyslovému rámci a po dalším čase získali výtvarníci dostatek praxe a citu, aby mohli nastoupit vlastní tvůrčí cestu v mezích ideového programu. Tyto tři fáze, jejichž úspěšné naplnění výstava prezentovala, posouvaly vývoj směrem ke čtvrté závěrečné fázi: ke komplexní změně ve způsobu uvažování a organizaci každodenního života.¹¹⁴

¹¹³ Věra Vokáčová: Prostřený stůl; in: Tvar 1964, r. 15, č. 5, s. 139

¹¹⁴ Vladimír Bouček: Balance a perspektivy výtvarnického týmu ÚLUV; in: Umění a řemesla 1970, r. 14, č. 1, s. 2; Josef Raban: Nové směry?; in: Tvar 1969, r. 20, č. 8, s. 225

Následovala expozice „**Tradice a současnost**“, připravená roku 1970 středisky v Brně a Uherském Hradišti, ve spolupráci s Etnografickým ústavem Moravského muzea a Slováckým muzeem. Zaměřila se naopak na autory z řad mistrů a pracovníků lidové umělecké výroby.¹¹⁵

Na počátku normalizace došlo k první výrazné generační obměně v řadách lidových výrobců a zároveň započalo neblahé *dosazování nomenklaturních ředitelů*, kterým chyběly potřebné odborné znalosti. Souhra výtvarná, výrobní a obchodní byla ohrožena, řemeslná kvalita byla ve srovnání s předchozími dekádami upadající.¹¹⁶ Vznikal stále zjevnější rozpor mezi kulturním posláním ÚLUV a z toho vyplývající nutností zachovat vysokou míru autentičnosti výrobků a tlakem na jejich ekonomickou rentabilitu. Intenzivnější mechanizace výroby by však bývala popřela rukodělný charakter tvorby a bylo nutno v tomto smyslu individuálně posuzovat každý výrobní obor. Řešením nebyla ani produkce větších sérií, protože právě malé, často se obměňující série umožňovaly výrobcům podávat přirozenější a živější pracovní výkon.¹¹⁷

Na počátku 80. let za sebou Ústředí lidové umělecké výroby mělo již téměř dvacet pět let trvání, což se rovná průměrné délce produktivního života jedné generace. Staré mistry a pracovníky lidové umělecké výroby již nahradili z větší části noví výrobci, kteří neměli přímé napojení na tradiční prostředí a zvolený obor. Byli to pracovníci vyučení v příbuzném průmyslovém oboru, absolventi středních škol, učni, zřídka potomci původních výrobců. Vztah mezi tradiční uměleckořemeslnou a lidovou tvorbou a početně omezeným kolektivem vesnice nenávratně zanikl. Lidoví výrobci již nepůsobili na své okolí a nebyli svým okolím korigováni. Jejich tvorba již nebyla provázaná s hospodářským využitím předmětů,¹¹⁸ což znamenalo ztrátu tvůrčí opory.¹¹⁹

Zachování náročných a nerentabilních technologií bylo stále nesnadněji obhajitelné. Typ manuálního provozu zatěžoval finální výrobek nemalými režijními náklady a činil ho pro

¹¹⁵ Jaroslav Orel: Nositelé tradic; in: Umění a řemesla 1971, r. 15, č. 1, s. 12

¹¹⁶ Ondřej J. Sekora: In memoriam ÚLUV 1996, r. 38, č. 4, s. 74sq.

¹¹⁷ Například větší metráže kanafasů a vlněných tkanin určených pro bytové a oděvní použití, jejichž charakter byl definován především vzorem, barvou a někdy kvalitou materiálu byly tkány na mechanizovaných stavech. Na ručních stavech byly zhotovovány některé prostírky, koberce a polštáře uplatňující výrazný vzor jako byla hornácká činovat' nebo jiný detail ručního zpracování a podkladové materiály pro nákladné krajky a výšivky.; Viz: Helena Šenfěldová: Meze možností mechanizace v lidové umělecké výrobě; in: Umění a řemesla 1978, r. 22, č. 4, s. 8

¹¹⁸ Výjimku tvořily některé výrobky, jejichž užitná hodnota byla ve vesnickém prostředí stále živá, např. proutěné zboží.

¹¹⁹ Helena Šenfěldová: Změny v osobnosti pracovníků lidové umělecké výroby; in: Umění a řemesla 1982, r. 26, č. 4, s. 24; Miloslav Kaizr: Do druhého čtvrtstoletí; in: Umění a řemesla 1982, r. 26, č. 4, s. 2

běžného zákazníka nedostupným. Řešit situaci redukcí formy a rozměňováním rukodělných dovedností znamenalo ohrozit vysokou řemeslnou úroveň produkce ÚLUV a tím popřít smysl jeho tvůrčí činnosti.¹²⁰

Také v návrhářském týmu ÚLUV došlo ke generační obměně. Mladí výtvarníci sice přinášeli čerstvější pohled na inspirační potenciál tradiční výroby, ze strany odborníků však již přicházely komentáře ve smyslu jisté rezervovanosti a nedostatečné pružnosti tvorby ÚLUV.¹²¹ Třicáté výročí své existence oslavilo ÚLUV prezentací aktuální kolekce výrobků na výstavě „**Výtvarné invence**“. Konceptně jí připravily Alena Vondrušková a Jarmila Jeřábková, jednotlivé tematické celky (např. Vstupní prostory bytu, Kuchyň, Moderní žena, Současný muž apod.) inscenovali určené garanti z řad výtvarníků. Ve složení vystavujících se objevila některá nová jména: Eva Jandíková, Marie Jandorová, Jana Kubínová, Miroslav Oliva a Josef Zdražil. Znovu se objevil požadavek na vytvoření primární nábytkové kolekce, v nadčasovém skandinávském stylu, která by byla páteří a rámcem ostatní tvorby ÚLUV.¹²²

10. Privatizace ÚLUV a Krásné jizby, osud sbírek a firemního fondu

¹²⁰ Karel Fabel: Modelová situace hornáckého tkalcovství; in: Umění a řemesla 1987, r. 31, č. 3, s. 23

¹²¹ Lenka Žižková popsala snahu tvůrčího týmu dosáhnout absolutní etnografické čistoty výrazu za únavnou a přimlouvala se za uvolněnější, hravější až provokativní projev.; viz red.: Výtvarné invence; in: Umění a řemesla 1988, r. 32, č. 2, s. 11

¹²² red.: Výtvarné invence; in: Umění a řemesla 1988, r. 32, č. 2, s. 11

Doba po roce 1989 dalšímu pokračování ÚLUV bohužel nepřála. V první privatizační vlně byly vzorkové dílny buď vráceny původním majitelům, nebo privatizovány podle zákona. V dubnu 1992 byl, bez jakéhokoli odborného posouzení, zrušen zákon č. 56/1957 Sb. Tehdejší státní podnik ÚLUV vypracoval projekt na vytvoření akciové společnosti, jejímž majitelem měl být zprvu z 95% stát a postupem doby měl být státní podíl vykupován soukromými výrobci. Situaci ovšem zvrátila situace, která vznikla kolem vlastnictví Domu uměleckého průmyslu, kde sídlila pražská centrála ÚLUV. Padesátiprocentním vlastníkem domu se v roce 1991 stalo nakladatelství ODEON, které v roce 1993 zastavilo dům bez vědomí ÚLUV a jeho dalších spolumajitelů a později vstoupilo z důvodu špatného hospodaření do likvidace.

Během jediného roku přestala fungovat síť prodejen Krásná jizba a ÚLUV ztratilo odbytové prostory pro svou produkci. Po neúspěšném pokusu distribuovat výrobky prostřednictvím vzorkovny, zvažovalo ÚLUV postupovat formou dealerství nebo dobírkového prodeje. V roce 1993 se pokoušeli někteří výtvarníci ÚLUV provozovat v pasáži Domu uměleckého průmyslu galerii G 365.¹²³ Prodávali zde solitérní či malosériové autorské výrobky navazující materiálově a technologicky na tvorbu ÚLUV.

Dalším problémem byla ztráta ekonomické základny ÚLUV a neochota nebo tehdejší nemožnost státu právně a ekonomicky podpořit další vývoj v tomto výrobním sektoru. Nedostatečná byla i legislativa vztahující se k ochraně autorských práv, což v praxi vedlo k volnému používání autorských návrhů ÚLUV, jejich nepokrytému kopírování a dokonce k neoprávněnému používání značky ÚLUV.¹²⁴

Restituční spor o dům vyhrálo ÚLUV v roce 1993 a roku 1994 podalo jeho nové vedení další privatizační projekt, který plánoval návrat k činnosti definované zákonem č. 56/1957 Sb. a nakladatelským aktivitám v duchu původního Svazu čs. díla.¹²⁵ Ředitelka ÚLUV Lenka Žižková¹²⁶ vypracovala se svým týmem koncepci studia zabývajícího se *oděvní a interiérovou tvorbou uměleckého a uměleckořemeslného charakteru, která by volně navazovala na kulturní a materiálovou tradici středoevropského regionu a refletovala ekologické aspekty*

¹²³ Číslo 365 bylo složeninou z čísla popisného 36 a celkem pěti zainteresovaných výtvarníků.

¹²⁴ Lenka Žižková: Kam kráčíš, Krásná jizbo?, in: Umění a řemesla 1994, r. 38, č. 1, s. 8

¹²⁵ Lenka Žižková: Slavné počátky a neslavné konce Krásné jizby a Ústředí lidové umělecké výroby; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s. 132

¹²⁶ Osobnost Lenky Žižkové představuje poslední silnou vazbu ÚLUV na skandinávské tvůrčí prostředí.

výroby.¹²⁷ Projekt zahrnoval výrobní a distribuční plán, počítal s pokračováním dílen a manufaktur ÚLUV i se zapojením soukromých řemeslných dílen.

Další privatizační projekty podaly nezávisle na sobě strážnický Ústav lidové kultury a rožnovské Valašské muzeum v přírodě. Shodně navrhovaly využít dosažených výsledků v tvůrčí a výzkumné oblasti a privatizovat ÚLUV jako výzkumnou a vzdělávací instituci. Ústav lidové kultury postavil celý koncept na přeměně uherskohradištských dílen ve výukové středisko, které by zajišťovalo školení výrobců. Projekt byl inspirován obdobnými zahraničními realizacemi v Anglii, Švédsku, Finsku a jinde a odkazoval se na deklaraci UNESCO z roku 1989 s názvem „Doporučení o ochraně tradiční a lidové kultury“.¹²⁸

K realizaci ani jednoho ze záměrů již nedošlo. Z rozhodnutí ministerstva kultury byly dokumentační fondy pražského ředitelství ÚLUV předány pražskému Národopisnému muzeu a fondy z Uherského Hradiště Valašskému muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.¹²⁹ Firemní archiv byl deponován ve Státním oblastním archivu v Praze. ÚLUV bylo, vč. vzorkových dílen, jejich cenného vybavení a prodejen Krásná jizba, v roce 1995 privatizováno formou likvidace. Jeho zbývající majetek byl rozprodán.

¹²⁷ Lenka Žížková (pozn. 126) s. 8

¹²⁸ Josef Jančář: Dokumentace Ústředí lidové umělecké výroby a její pokračování; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s.160sq.

¹²⁹ Jaroslava Zastávková: Archiv Ústředí lidové umělecké výroby ve sbírkách Valašského muzea v přírodě, in: Museum vivum 2006, r. 2, s. 240

11. Textilní tvorba v ÚLUV

Textil by prvním a nejintenzivněji řešeným oborem, kterým se ÚLUV zabývalo. Částečně za to mohl fakt, že v tomto výrobním sektoru podnikala většina prvních zkonfiskovaných a znárodněných podniků v českém pohraničí. Textil je ale také velice vděčnou a esteticky působivou tvůrčí disciplínou, umožňující v podstatě donekonečna experimentovat s materiálem, vazbou, barvou, vzorem, motivem či střihem. Jeho fluidní charakter dokládá soudobý dynamický rozvoj tapiserie, která se během několika málo let emancipovala od pevné podložky, aby se stala textilní plastikou - trojrozměrným objektem a následně konceptuálním dílem.

V ÚLUV poskytoval textilní obor, i přes mantinely vymezené ideovým programem režného slohu, široký prostor tvůrčímu vyjádření výtvarníků. Textilní výrobky byly velmi žádaným artiklem Krásných jizeb. Vedle oděvních a bytových doplňků, praktického i dekorativního účelu, se textil uplatňoval při tvorbě krojových loutek a upomínkových předmětů. Kromě níže popsaných disciplín byly v rámci ÚLUV vyráběny autorské žakárské látky, filmtisky, kašmírové a hedvábné šátky (které vznikaly ve spolupráci s družstvem Zádruha) a koberce zcela moderního charakteru. Kromě výtvarníků ÚLUV je navrhovali výtvarníci Zdeněk Krejčí, Vratislav Ruth, Zdeněk Seydl, Věra Špačková, Iva Burzanovská, Jan Hladík, Vladislav Kavan, Karel Lapka a mnozí další. Žakárské tkaniny se vyráběly v Postřekově, vzorovali je převážně výtvarníci ÚLUV: Luba Krejčí, Jaroslava Černíková-Bloudková, Josef Zdražil a Eva Jandíková.

12. Tkaniny

Lidový oděv byl již v počátcích národního obrození podobně závažným předmětem studia a zdrojem umělecké inspirace jako lidová slovesnost, písně a tance. V době svérázové vnímalo národně uvědomělé a romanticky smýšlející městské obyvatelstvo zdobné slavnostní kroje jako doklad přirozené vysoké kulturní úrovně českého a moravského venkovského lidu. Předmětem velikého obdivu se stala zejména zručnost venkovských vyšivaček, maléreček a krajkářek. Doba byla orientovaná na ornament, lidové motivy dojímaly svou bezprostředností a naivní stylizací. Umělci a krejčí komponovaly variace lidových oděvů, do školních osnov pronikly lekce kreslení lidových ornamentů, vycházely časopisy s lidovými předlohami, pořádaly se různé kurzy a vznikala spousta pseudolidového braku a kýče. Tvůrčí počiny školených umělců i nadšených diletantů spočívaly povětšinou v aplikaci lidových motivů bez zřetele k jejich původní funkci. Zajímalo je, jak se věc jevila, nikoli jaká skutečně byla.

Situace, ve které se utvářel ideový program ÚLUV, byla definována lekcí konstruktivního funkcionalismu a následným odklonem od jeho dogmatických tezí, díky znovuobjevení intuitivního přístupu v umělecké tvorbě. Na lidových výrobcích začala být oceňována prostota a lapidárnost jejich forem, které byly utvářeny technologií výroby, převážně podomácku zhotoveným pracovním náčiním a charakterem použitých surovin. Pozornost se obrátila na obyčejné předměty denní potřeby, rozpoznán byl estetický potenciál výrobního materiálu. V oblasti lidového textilu to znamenalo postupný přesun zájmu od hotového výrobku: kroje, k jeho základní stavební jednotce: tkanině.

12.1 Péče o lidové kroje v ÚLUV

První odborné výzkumy a sběry lidových tkanin a jejich rekonstrukce v dílnách ÚLUV však s národními kroji úzce souvisí. Po roce 1945 připadl úkol pečovat o lidové národní kroje právě Ústředí lidové a umělecké výroby. Jednalo se o poslání vpravdě státního významu, neboť bylo nezbytné náš pokrokový lidově demokratický stát adekvátním způsobem reprezentovat v zahraničí. V živé denní i sváteční podobě se tradiční oděv v té době udržoval na Slovensku, na některých místech Slovácka, další lokalitou bylo Valašsko a některé části Slezska. V Čechách bylo jedinou krojovou rezervací Chodsko. Živelný zájem o rekonstrukci reprezentativního národního kroje se probouzel na Hané, Blatech a Těšínsku.

V rozvrácených hospodářských poměrech poválečných let bylo obtížné zajistit dostatek textilií pro běžnou průmyslovou produkci, natož vysoce kvalitní přírodní a velmi různorodý

materiál, který vyžadovaly složité kompozice zejména ženských svátečních krojů. Opětovné zavádění průmyslové výroby komplikoval, kromě nedostatku surovin, i nedostatek kvalifikovaných pracovníků, neboť textilní továrny rozmístěné povětšinou v pohraničních oblastech státu změnily majitele a někdy i výrobní orientaci již za války a po jejím skončení byla vyhnána většina zkušených pracovníků německého původu. Iniciativy v oblasti výroby a distribuce materiálu nutného pro zhotovování národních krojů se ujalo družstvo Slovač z Uherského Hradiště, které po mnoha těžkostech získalo počátkem roku 1947 živnostenské oprávnění pro velkoobchod s textilním zbožím pro národní kroje, pro výrobu národních krojů a pro podnikatelství v oboru podomácké práce tkalcovské.

Na základě této iniciativy zahrnuło ministerstvo průmyslu a ministerstvo vnitřního obchodu do dvouletého plánu výrobu veškerých potřebných krojových tkanin pro obyvatele lokalit s dosud živou krojovou tradicí. V rámci akce 15.000 národních krojů mělo být vyrobeno 11.500 krojů pro Slovácko, 2000 pro Valašsko, 1000 pro Chodsko a 500 pro Slezsko. Realizovat akci v předpokládaném rozsahu se sice nepodařilo, přesto významnou měrou přispěla k zachování mnoha krojů a iniciovala zřízení samostatného oddělení pro péči o lidové kroje při Vzorkových dílnách v Uherském Hradišti. Byl proveden stručný popis všech dotčených typů krojů s sběr textilních vzorků.¹³⁰

Družstvo Slovač se stalo specializovanou rozdělovnou krojového zboží pro Čechy a Moravu, která následně přešla pod nově zřízený národní distribuční podnik Textilia. Počátkem roku 1950 převzala Textilia veškeré organizačně-výrobní aktivity, původně zajišťované krojovým oddělením ÚLUV. Krojovému oddělení připadly úkoly zachytit a zdokumentovat veškeré typy krojů, materiálů, výrobních technik a způsoby užívání a na základě zjištěných faktů vytvářet odborné podklady pro plánovanou výrobu. Na základě podrobného studia historických a etnografických okolností vývoje krojů bylo také nutné očistit je od nepůvodních a úpadkových prvků.

Jiné nároky sebou nesla péče o dosud živé kroje, jiné snaha o rekonstrukci krojů již zaniklých, které mohly ve své obnovené podobě sloužit státním reprezentativním či folklórním účelům, nebo nahradit originální exponáty v muzejních prezentacích nebo putovních výstavách. Základní směrnicí zvelebovací péče byla čistota etnografického typu kroje a jeho autentické materiální, krejčovské a ornamentální vypracování. U dosud živých krojů, které již

¹³⁰ Vladimír Červinka: Krojová akce ÚLUV; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 85

zahrnovaly některé průmyslové textilie a doplňky, šlo především o udržení určité formální kázně celku, dobrého vkusu uživatelů a také o dozor nad kvalitou průmyslem dodávaného krojového materiálu a vysokou úrovní součinných řemeslníků, neboť kroj byl vždy vyráběn jednotlivcem na míru jednotlivce a proto jeho výrobu nikdy nemohla převzít sériová výroba. Aby se udržela výrobní kontinuita v místě s dosud živou tradicí, bylo nutné zajistit kvalifikované vedoucí kroužků různých lidových výrobních technik a zajistit výrobu u místních zkušených krejčí, švadlen, vyšívaček, obuvníků a dalších profesí. U zaniklých krojů vyžadovala zdařilá rekonstrukce nejprve teoretické studium historických pramenů, literatury, případně muzejních sbírek a následně důkladný technologický rozbor.

Na druhou stranu rekonstrukce materiálů starších vývojových typů krojů byla snazší v tom smyslu, že bylo možné lépe simulovat okolnosti, za kterých tkaniny vznikaly, neboť se většinou jednalo o domácí malosériovou výrobu několika regionálně ustálených vzorů. Pokud však byla u mladších krojů původní tkanina nebo doplňky vyráběné ve větší městské manufaktuře nebo dokonce dovážené z ciziny, neexistovaly v soudobé produkci vhodné náhražky, jejichž zakomponování by neohrozilo autenticitu celku. ÚLUV proto primárně rekonstruovalo starší typy krojů.

Další krojová oddělení byla zřízena v Brně a Praze, jejich činnost byla průzkumná, výrobní i distribuční. Rukodělné tkaniny byly vyráběné v Brně nebo v malých dílnách jednotlivých tkalců. Oddělení navázala spolupráci s ústavy pro etnografii a folkloristiku při československé akademii věd v Praze i v Brně, s některými dalšími vědeckými národopisnými pracovišti a s Ústředním domem lidové tvořivosti v Praze.¹³¹

12.2 Rekonstrukce tkanin a jejich varianty

V květnu roku 1951 utkal technolog a vedoucí brněnských textilních dílen Karel Jonák první rekonstrukce podle vzorků původních kanafasů z Dražanské vysočiny získaných nedlouho předtím.¹³² Podle těchto kuponů se začaly na mechanických stavech brněnské textilní dílny ÚLUV vyrábět látky v bavlněné kvalitě, z nichž návrhářka Milada Jochcová vyvzorovala úspěšnou kolekci pracovních zástěr. Tytéž vzory v pololněné kvalitě tkané na ručních stavech

¹³¹ Jaroslav Orel / Blažena Šotková: Úkoly krojových oddělení Ústředí lidové umělecké výroby v Praze a v Brně, *Umění a řemesla* 1956-1957, r. 1, s. 56

¹³² Jaroslav Orel: Rekonstrukce horáckých lidových tkanin; in: *Tvar* 1951-1952, r. 4, č. 3-4, s. 192

byly použity pro krojové sukně folklorních souborů Dražanské vysočiny.¹³³ To byl počátek rekonstrukcí lidových tkanin a jejich soudobých variant v Ústředí lidové a umělecké výroby. V letech 1952 a 1953 přibýly tradiční tkané textilie z okolí Humpolce, z luhačovského Zálesí, jihovýchodního Valašska, Slezska a jižních Čech a další druhy tkanin byly předběžně vybrány k podrobnějšímu rozboru.¹³⁴

Zkušeností, kterých nabyli odborníci brněnského textilního oddělení ÚLUV, bylo v roce 1963 využito i pro zajímavé experimentální rekonstrukce raně středověkých tkanin, nalezených na přelomu 40. a 50. let při archeologických výzkumech ve Starém Městě u Uherského Hradiště. Z celkem třiceti čtyř pozůstatků textilií byly vybrány čtyři (tři vlněné a jedna lněná), které bylo možné považovat za místní produkci.¹³⁵ Realizační tým tvořil etnograf Jaroslav Orel, výtvarník ak. arch. Alfréd Hynek, vedoucí výroby Štěpán Sukop a mistři lidové umělecké výroby z Brna, Valašských Klobouk a Hornácka. Vlněné tkaniny byly autenticky upraveny v Borači u Tišnova, kde se dochovala starobylá kladivová valcha z roku 1890. Podnět k vytvoření rekonstrukcí dala rozsáhlá výstava Velká Morava, konaná v Brně roku 1963.

Také u těchto tkanin se zvažovalo použití pro soudobé účely.¹³⁶

V roce 1963 byla v ÚLUV navržena koncepce tzv. značkového textilu, která měla rekonstruované, batikované a modrotiskové tkaniny z produkce ÚLUV přiblížit kvalitativní úrovni a vzhledu mezinárodně proslulých textilií jako je např. skotský homespun a tartan, mušelin, batist či damašek.¹³⁷ V dokumentaci ÚLUV byly vzorky lidových tkanin tříděny podle použitých materiálů a vazeb. Z každého souboru bylo možné vybrat typy tkanin vhodných pro výrobu značkového textilu. Do skupiny tkanin lněných, bavlněných, konopných či lněno-bavlněných spadaly kanafasy, krizety, chodská strakatítka či hornácká činovat; tkaniny vlněné zastupovala jihovalašská pajka, podlužácká zajíčka nebo karpatské sukno; tkaniny polovlněné (v kombinaci s bavlnou či lnem) šerka, mezulánka, moldonka, šramačka a jiné a konečně tkaniny bavlno-vlněné nebo bavlno-hedvábné reprezentoval textil

¹³³ Jaroslav Orel: Rekonstrukce lidových tkanin, *Umění a řemesla* 1959, r. 3, č. 4, s. 196

¹³⁴ K roku 1959 bylo brněnským krojovým oddělením zpracováno 125 tkanin v tradiční barevnosti a vazbách.; *Ibidem* s. 200

¹³⁵ Rozbor středověkých nálezů potvrdil kontinuitu užívání konkrétních tkalcovských vazeb, materiálů a pracovního náčiní na Slovensku a v Karpatské oblasti.; in: Jaroslav Orel: Značkový textil; in: *Umění a řemesla* 1966, r. 10, č. 2, s. 56

¹³⁶ Jaroslav Orel: Tkaniny z období Velké Moravy; in: *Umění a řemesla* 1964, r. 8, č. 1, s. 35

¹³⁷ Jaroslav Orel: Značkový textil; in: *Umění a řemesla* 1966, r. 10, č. 2, s. 57

z Nevolic na Chodsku.¹³⁸ Důraz byl kladen na používání vysoce jakostních materiálů, dodržováním výrobních technologií a stabilizací regionálních typů.

12.3 Pajka, kanafas a spol.

Prvním značkovým textilem byla pajka, jejíž nejstarší získaný vzorek pocházel z roku 1849. První rekonstrukce proběhla v Brně roku 1958 a první metráž utkal František Sušil v soukenické dílně ve Valašských Kloboukách o rok později. Z variant, které později navrhl Alfréd Hynek, vytvořila Milada Jochcová celou kolekci: kalhotovou sukni, kostým, klobouk, pláštěnku a dámskou obuv kombinovanou s kůží, která navazovala na tvar podlužácké krojové obuvi. Využití pajky v rámci produkce ÚLUV bylo i později mnohem širší, než bývalo v původním prostředí. Z pajky se šily dámské pláště, kostýmy, sportovní oděvy nebo oděvní doplňky.¹³⁹

Většina tradičních lidových tkanin z Čech a Moravy byla zdobená útkem, což znamená, že nejčastějším vzorem byly pruhy stejné nebo rozdílné šíře. Na našem území se tradičně zpracovával především len, dále konopí a vlna, později byla dovážena bavlna a v menší míře se používaly i hedvábné příze. Materiál osnovy a útku byl buď stejně silný, nebo byl útek tenčí, což umožňovalo používat různé vazby (např. rypsová vazba vyžaduje výrazně silnější osnovu). Materiál vláken a zvolená vazba ovlivňovaly vlastnosti tkaniny. Výsledná textilie mohla být lehká, vzdušná, splývavá nebo naopak tuhá, těžká, trvanlivá, dokonce do jisté míry voděodolná. Tradiční tkaniny byly konstruovány především vazbou plátňovou a jejími odvozeninami: rypsem, keprem a štrukem.

Nejjednodušší a nejfrekventovanější je vzdušná plátňová vazba, kterou tvoří zkřížené osnovní a útkové nitě stejné síly. V plátňové vazbě se tkaly šerky, pajky a především kanafasy. *Šerka* (nebo šarka, šeř) byla lněno-vlněná látka tkaná v decentních lomených tónech. (Půvabné jsou lidové názvy odvozené nejčastěji z přírody: koukolová, viková, jasná, vysoká, modráčková, maková, mlynářka, housenková, pivoňková.) Používala se na krojové sukně např. na Chodsku, Doudlebsku, Českomoravské vysočině. V ÚLUV byla vyráběna i v čistě vlněné kvalitě.

¹³⁸ Ibidem. s. 61

¹³⁹ Jaroslav Orel: Současné užití pajky; in: Umění a řemesla 1965, r. 9, č. 3, s. XLI

Pajka (paja, páj) je těžká vlněná tkanina používaná výhradně na sukně. Černý útek vytvářel v bílé, resp. režné osnově vzor pravidelné bílo-černé kostky. Posléze se tkanina v kuse barvila většinou na červeno, čímž se dosahovalo lomeného splynutí barev (podle barvířské technologie „černá barva přešla do tónu“). Barvilo se také indigem nebo tzv. *fendrbochem*, pigmentem získávaným z třísek fernambukového dřeva. Vyskytovala se např. na Rusavě, ve Valašských Kloboukách, ale i jinde (např. na Chodsku se z hrubého sukna tkaly sukně pájovky). Původní výroba vyžadovala přízi z neodmaštěné ovčí vlny a kvalitní čistá vlněná příze byla podmínkou i v případě aktualizovaných verzí pajky, které vznikaly v ÚLUV. Přírodní světlý a tmavý odstín ovčí vlny soudobému vkusu neodpovídal, proto se útková příze barvila na černo. Pro závěrečné barvení se, kromě tradiční červené, používaly i jiné módní barvy.¹⁴⁰

Mimořádně oblíbený byl kanafas, jehož dlouhou historií a všeobecné rozšíření i mimo území státu dokládají jeho četná vyobrazení na středověkých obrazech. V 18. a 19. století patřil k nejfrekventovanějším tkaninám. Název je odvozen z latinského *cannabis* (konopí), neboť původně se pro jeho výrobu používalo konopné příze v kombinaci se lnem, později směsovky lnu a bavlny a nakonec se začal průmyslově vyrábět v celobavlněné kvalitě. Typickým vzorem byly pruhy stejné nebo variabilní šíře, méně často kostky. Vzorovalo se hlavně útkem, což umožňovalo tkát každý kupon jinak vzorovaný.

Domácí kanafasy charakterizovala světlá (bílá nebo režná) půda a modrý nebo červený, eventuálně černý, vzácně žlutý nebo růžový vzor. Pro výrobu kanafasu se nejčastěji volila plátňová vazba, ale typických pruhů bylo možné docílit i jinak. Při použití různých vazeb dociloval tkadlec změny intenzity barvy a někdy i plasticity povrchu, neboť barva útku se při flotovacích vazbách (překrývají nitě osnovy) mohla více uplatnit. Kanafasů se užívalo pro interiérové textilie (ložní prádlo, ubrusy) i na sukně zvané kanafasky. Účelu se přizpůsobovala vazba, kvalita materiálu a barevná intenzita příze. Povlaky a zvláštní druh ozdobných prostěradel byly pestře snované po osnově či z přetkávaných kanafasů. Pro sukně kanafasy se volily složitější vazby keprové, ryspsové, štruksové. Přízi flamkou, tvořenou ze dvou barevně odlišných stáčených přízí bylo docilováno sytější barevné kombinace.

¹⁴⁰ Jaroslav Orel: (pozn. 141) s. XLI

Podle použitých a vazeb či vzoru se kanafasy označovaly jako přetkávané, vyrážené (vytkávané keprovou a rypsovou vazbou), vyvalované (jejichž struktura připomínala vrapovanou látku), trhané, notové (tvořící pět úzkých barevných linek na bílém základě), flastříčkové (které střídaly v osnově a útku jednu barevnou a jednu bílou nit). Některé druhy se v jisté podobě ustálily do regionálního typu, jako např. chodské strakatítko, tvořené kostkami v tmavých barvách. Vzorníky lidových tkalců později přešly do průmyslové výroby, mechanickým opakováním však ztrácely na živosti a kvalitě.¹⁴¹

Pro soudobé využití v interiéru a módě byl kanafas ideálním materiálem. Zdánlivé omezení, které mohlo představovat omezení vzorové škály na pruhy a kostky, dokázaly návrhářky ÚLUV ve spolupráci s postřekovským tkalcem Štěpánem Kapicem překonat. Zdeňka Gottwaldová rozšířila možnosti užití kanafasu dodatečným impregnováním tkaniny, která tím pádem byla upotřebitelná pro letní soupravu do deště. Plášť a sukni v téže barevné kombinaci odlišovaly zvolené vazby. Marie Matoušková provedla rekonstrukce kanafasů z Orlických hor. Návrhy na ložní, stolní, košilové a dekorační kanafasy vzorovala přímo na stavu. Kanafasům se věnovala i Luba Krejčí a Jaroslava Bloudková.

Právě Bloudkovou vystřídala v roce 1982 Eva Jandíková, která posunula podobu kanafasu do nečekaných poloh. Zaměřila se na práci s měřítkem a začala používat nové atraktivní barevné kombinace. Pro určování měřítka motivů, jejich rozvrh v ploše a umístění raportů žakárských tkanin a kanafasů využívala Jandíková počítačový program. Vytvořila také počítačový vzorník veškerých barevných kombinací, které byly dostupné v postřekovské tkalcovně.¹⁴² „Kanafasové“ vzory pruhů a kostek aplikovala i na vlněné tkané polštáře a plédy, bavlněné roletoviny. Podařilo se jí vyvinout osobitý, snadno rozpoznatelný styl. Jandíková je výtvarnice, která zvládá bravurně každou textilní techniku, konkrétní i abstraktní motivy, umí zapůsobit s minimem výrazových možností a neztratit se ani ve složitějších kompozicích.

Rypsová vazba umožňovala vytvářet tuhé, nepropustné tkaniny vyznačující se vysokou trvanlivostí. Rypsem byly zhotovovány především valašské lidové tkaniny z Rusavy a horácké tkaniny z Dražanské vysočiny, také reliéfní tkaniny z Českomoravské vysočiny. Keprovou vazbou se tkaly tzv. *krizety* v Orlických horách, čtyřvazným útkovým keprem tzv. *mezulány*, které kombinovaly lněnou nebo konopnou osnovu a útek z jemně předené domácí

¹⁴¹ Adéla Lososová: Kanafas, textil všedního dne; in: Umění a řemesla 1962, r. 6, č. 4, s. 107

¹⁴² Ludmila Kybalová: Eva Jandíková – deset let textilní tvorby, Umění a řemesla 1989, r. 33, č. 3, s. 51

vlny. Útková nit se vázala až čtvrtou nití a v každé další řadě se vždy o jednu nit posouvala, čímž vznikl šikmý nebo stromkový vzor. Značně inspirativní byla pro návrhářky ÚLUV sukně *kolovanka*, který se nosila ke svátečnímu kroji v okolí Poličky. Horizontální pruhy se postupně rozšiřovaly směrem od pasu k okraji, který byl zatížen nejširším pruhem.

Poměrně raritní byla vazba štruková, která vznikala neobyčejně hustým ubíjením útku a vytváří plastické proužky na lici tkaniny. Vyskytovala se v oblasti Českomoravské vysočiny a okolí.

12.4 Tkalcovské dílny ÚLUV

Výrobu tkané metráže a kusového zboží (ubrusů, prostírek, potahových látek aj.) zajišťovalo pro ÚLUV několik textilních dílen, vybudovaných v místech s dosud živou nebo osobitou výrobní tradicí. Zaměření jednotlivých tkalcoven se profilovala v souvislosti s původní typickou produkcí regionu. Tradičními i moderními kanafasy proslula tkalcovna v Postřekově u Domažlic na Chodsku. Ve Strmilově u Jindřichova Hradce a Valašských Kloboukách se zaměřovali na vlněný textil. Hornácké činovatě produkovalo středisko v Hrubé Vrbce u Hodonína. Brněnská dílna se orientovala na naši nejvýznamnější tradiční tkalcovskou oblast, Českomoravskou vysočinu a také na Drahanskou vysočinu.

Moderní tkalcovnu v Postřekově u Domažlic budovalo ÚLUV v letech 1959 až 1964¹⁴³ v návaznosti na několikasetletou tradici textilní výroby na Chodsku a na více než stoleté odborné zkušenosti rodu Kapiců, jejichž produkce především umožnila udržet chodský lidový кроj téměř až do současnosti.¹⁴⁴ Vzpomínky Štěpána Kapice, který po druhé světové válce s velkým osobním nasazením obnovil zašlou slávu rodinného řemesla, poskytují realističtější pohled na počáteční fázi existence ÚLUV, než jaký prezentují dobová periodika.¹⁴⁵ S postřekovskou tkalcovnou spolupracovala zejména Luba Krejčí, Jaroslava Bloudková či

¹⁴³ Kromě výrobní haly a správní budovy zde vznikla i malá výstavní síň pro prezentaci tkalcovny a ÚLUV.; -r.: Nová tkalcovna ÚLUV; in: Umění a řemesla 1963, r. 7, č. 3, s. XVIII; Rostislava Křížková: Ožila sláva chodského textilu; in: Umění a řemesla 1964, r. 3, č. 2, s. 84

¹⁴⁴ Stanislav Richter: Tradiční soudobé tkalcovství na Chodsku: tkalcovská tradice na Chodsku; in: Umění a řemesla 1964, r. 8, č. 2, s. 85; Mílek Horčička: Chodský tkadlec Štěpán Kapic; Umění a řemesla 1959, r. 2, č. 3, s. 122

¹⁴⁵ Štěpán Kapic nabízel dílnu i veškeré vybavení ÚLUV i družstvu Chodovia již koncem čtyřicátých let. První spolupráce s ÚLUV byla však navázána až po roce 1954. První kupony pro ÚLUV tkal Štěpán Kapic ze zbytkových přízí, které osobně získal v jiných textilních výrobnách. Pracoval s manželkou a pár zaměstnanci ve své domácí dílně na původních strojích, které musel nejprve sám zprovoznit. Balíčky se zbožím pak vozil na poštu na trakaři či dvoukoláku a teprve časem si pro ně vedoucí pražského oblastního střediska začal jezdit osobně.; Štěpán Kapic: Vzpomínání mistra tkalce; in: Umění a řemesla 1976, r. 20, č. 2, s. 11sq.

Marie Matoušková a Milada Jochcová. Na lněných či pololněných osnovách vznikalo za spolupráce Evy Vítové a Ludmily Kaprasové kusové zboží pro oblastní středisko v Uherském Hradišti a pro krajku a výšivku v Praze. Štěpán Kapic také četné, komerčně úspěšné vzory sám navrhoval. Dva z jeho vzorů např. vybral Antonín Kybal pro realizaci stolních textilií plzeňské restaurace na EXPO v Bruselu v roce 1958. Postřekovská tkalcovna dodávala do ÚLUV především kanafasy, ale také krizety, moldony, šerky, vlněnky, hotové ubrusy a anglická prostírání. Aby byl zachován původní ráz lidové rukodělné formy a zboží tak odpovídalo koncepci značkového textilu, pracovalo se i v nové tkalcovně na tradičních člunkových stavech. Značnou část postřekovských výrobků také ÚLUV, prostřednictvím Artie, distribuoval do západoevropských států.¹⁴⁶

Vedoucí strmilovské dílny, Ferdinand Kubák, pocházel stejně jako Kapic ze starého tkalcovského rodu.¹⁴⁷ První zdejší kanafasy pro ÚLUV byly ve druhé polovině 50. let také vyrobeny ze zbytkových přízí, následovaly kvalitní krizety, které našly uplatnění v oděvních kolekcích a později variace hornáckých vzorovaných tkanin. Počátkem 60. let byla Strmilovu určena (tak jako jiným tkalcovnám; v rámci výhledového plánování, jehož autorem byl tehdejší vedoucí vývoje Vladimír Bouček) specializace na těžší bytový textil a tomu se přizpůsobilo následné vybavování dílny. Ve Strmilově byly realizovány vlněné a polovlněné dekorační a potahové tkaniny. Více než dvacet let vytvářel své kolekce ve spolupráci s tkalcovnou Alfréd Hynek, v 70. letech se zde realizovaly návrhy Luby Krejčí, později Josefa Zdražila. Modely ze strmilovských tkanin navrhovala Milada Jochcová. Také Ferdinand Kubák vytvářel vzory valchovaných a strukturálních potahových látek v rezných a hnědých odstínech, využívajících různých vazebných efektů. Z Kubákovy iniciativy byly později do výrobního programu zařazeny vlněné deky, plédy, přehozy a koberce. Počátkem 80. let doplnila provoz malokapacitní přádelna, což umožňovalo získávat materiál potřebné kvality, barevnosti a struktury, blížíci se charakteru ručně předené vlny. Uvažovalo se i o realizaci vlastní barevný.

Živé bylo ve druhé polovině 20. století tkalcovství na Hornácku. Hornácký region tvořil z hlediska užívaných technik, typických vzorů a oblíbených barevných kombinací přechod mezi Čechami a karpatskou oblastí, mezi moravskými a českými, převážně pruhovanými tkaninami a mezi vzorovanými slovenskými činovatěmi. V rozmezí let 1954 a 1959 navázalo ÚLUV spolupráci se třemi stále aktivními podomáckými tkalci z Hornácka, v letech 1976 až

¹⁴⁶ -r.: Nová tkalcovna ÚLUV; in: Umění a řemesla 1963, r. 7, č. 3, s. XVIII

¹⁴⁷ Kubákův otec tkal dokonce podle návrhů Jaroslavy Vondráčkové pro Artěl a tyto práce jsou dnes součástí sbírek UPM v Praze.; in: Alena Vondrušková / Běla Minaříková: Tak dělejte, svět se na vás dívá! Ferdinand Kubák a Strmilovská tkalcovna ÚLUV, in: Umění a řemesla 1986, r. 30, č. 3, s. 14

1978 pak vystavělo v Hrubé Vrbce výrobní středisko, kam soustředilo různé lidové tvůrce z okolí. Středisko produkovalo na čtyřech ručních stavech původního hornáckého typu stolní prostírky, ubrusy a polštáře a na dalších širších stavech plátna na vyšívání, ubrusy a dekorační tkaniny v aktualizovaných vzorech. Výhledově se, v případě dostatku surovin, plánovalo obnovit alespoň v malé míře tzv. technologii „zváření“ konopných přízí, která je barvila na zajímavý zlatožlutý odstín. Součástí střediska byla i vyšívárna a provádět se zde měla i prastará technika pletení na stativkách a *zápěstková* technika, tradiční na blízkých Kopanicích. Vedoucím střediska byl František Mlýnek, syn mistra lidové umělecké výroby Bohumila Mlýnka, který v Hrubé Vrbce rovněž působil.¹⁴⁸ Dalším mistrem, který se v Hrubé Vrbce věnoval archaické technice hornácké činovati, byl Jan Okénka. V mládí patřil k inovátorům techniky, přinášel nové vzory, které vycházely třeba i z tradiční výšivky. Tíhnul k vytváření rafinovaných a velmi pracných ornamentálních kompozic a střídmy přístup ÚLUV k užívání vzorů mu ne zcela vyhovoval.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Štěpán Sukop: Nová etapa hornáckého tkalcovství; in: Umění a řemesla 1978, r. 22, č. 4, s. 3

¹⁴⁹ Karel Fabel: Modelová situace hornáckého tkalcovství; in: Umění a řemesla 1987, r. 31, č. 3., s. 23; Karel Severin: Hornácké lidové tkaniny; in: Umění a řemesla 1977, r. 21, č. 4, s. 5sq.; Ondřej J. Sekora: S mistry o jejich práci a nejen o ní; Umění a Řemesla 1978, r. 22, č. 4, s. 65

13. Modrotisk

Velký tvůrčí potenciál pro soubor rezných výrobků měla technika modrotisku. Nejednalo se sice o tradiční produkt venkovského lidu, neboť výrobu obstarávali specializovaní barvíři¹⁵⁰, formy pocházely od dalších specialistů, tzv. formštechrů a motivika byla většinou závislá na městské módě, přesto se stal široce rozšířenou a samozřejmou součástí lidové každodennosti. Vкус konkrétního společenství se uplatňoval při výběru modrotiskové metráže oblibou určitých vzorů, různě sytých odstínů modři nebo požadavkem na speciální typ apretace hotové tkaniny.¹⁵¹ Můžeme tak částečně sledovat i některá regionální specifika modrotisku.

Rezervážní tisk je velmi stará rukodělná technika, známá po celém světě.¹⁵² Výrobní princip spočívá v nanášení tzv. rezervy (speciální nepropustné směsi) na plochu látky a jejím následném barvení v lázni. Zakrytá místa zamezí pronikání barvy k podkladu a po vyprání zanechají vzorek v původní barvě podkladového materiálu. Rezerva se nanášela prostřednictvím vyřezávaných, později mosaznými hřebíčky vybíjených forem, pomocí menších raznic nebo prostým otisknutím různorodých předmětů a objektů. Modrá barva získala v Evropě výraznější oblibu poté, co se začalo ve druhé polovině 18. století z asijských zemí dovážet indigo¹⁵³, kterým bylo možné docílit mimořádně sytého a noblesního odstínu. Charakter modři mohl ovlivňovat také materiál, ze kterého byla vyrobena nádoba barvicí lázně, neboli kypa.¹⁵⁴ Do Čech a na Moravu se modrotisk rozšířil z německých zemí, konkrétně z Augsburgu.

Řezači forem měli své dílny často v blízkosti městských textilních manufaktur a továren, v Čechách působili v okolí Dvora Králové, Semil a Nového Jičína. Zdejší formy kupovali i slovenští barvíři. Jitka Staňková popisuje praxi vandrujících formštechrů, kteří vyráběli formy nejen pro barvíře, ale i pro perníkáře či tiskaře. Formy se také vykupovaly ze zaniklých dílen. Těmito způsoby docházelo k intenzivní transmisi vzorů.¹⁵⁵ Vzory byly nejčastěji florální nebo geometrické, méně obvyklé byly vzory figurální. Reagovaly na obecné proměny ornamentiky a je možné sledovat jejich chronologický vývoj. Mohly pokrývat celou plochu látky, nebo se

¹⁵⁰ Barvíři prodávaly své zboží buď na trzích, nebo v prostorách své domácnosti, která byla uzpůsobena barvířskému provozu a vyššímu pohybu zákazníků. Někteří se výrobě modrotisku věnovali pouze mimo sezónu rolnických prací.

¹⁵¹ Např. lesklého finišu se dosahovalo závěrečným hlazením textilního materiálu kamenem upevněným na tyči.

¹⁵² Marius Stadler: Dějiny textilního tisku; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 193

¹⁵³ Drahomíra Stránská: Lidový modrotisk v Čechách a na Moravě, s.238sq.

¹⁵⁴ Barvicí kypy byl nejčastěji vyrobeny ze dřeva, ale doloženy jsou i nádoby měděné a železné.

¹⁵⁵ Jitka Staňková: Minulý a současný vývoj modrotisku; in: Umění a řemesla 1973, r. 17, r. 2, s. 18

shlukovat do pruhů či vytvářet raporty v souladu se stříhem konkrétní oděvní součástky (např. zástěry).

Modrotiskové tkaniny¹⁵⁶ byly efektní, cenově dostupné, odolnější vůči špíně a méně se mačkaly. S oblibou byly používány pro ložní povlečení a postelové přehozy, šily se z nich potahy slamníků, z jemnějších materiálů pak sukně, zástěry, šátky (někdy oboustranně potištěné). Poměrně častý a pro některé oblasti dokonce typický byl vícebarevný rezerváží tisk.¹⁵⁷ Pestřejší varianty, pocházející většinou z druhé poloviny 19. století, souvisí patrně se snahou vyrovnat se atraktivnímu průmyslovému zboží. Výroba takových tisků byla ovšem velmi pracná a nerentabilní, proto se od nich později upustilo. Někteří maloměstští barvíři zavedli do svých provozoven perotinový tisk, který vyžadoval jiné, dlouhé a úzké formy.

13.1 Modrotiskařské experimenty

Počátkem 50. let 20. století zažila skomírající technika modrotisku své znovuvzkříšení nejen díky snahám ÚLUV, které v této době převzalo patronát nad třemi posledními modrotiskařskými dílnami: Jochů ve Strážnici, Danzingerů v Olešnici a Prouzů Moravské Třebové.¹⁵⁸ Skutečnost, že se nejednalo o vysloveně typickou složku lidové kultury, umožnila výtvarníkům záhy opustit pole tradiční ornamentiky a experimentovat se způsoby práce s formou a novými technikami nanášení rezervy.

Hranice výrazových možností modrotisku zkoumali např. studenti textilní tvorby z pražské uměleckoprůmyslové školy, pod vedením profesorů Aloise Fišárka a Antonína Kybala nebo studenti brněnské vyšší školy Textilní tvorby, pod vedením profesorů Františka Mervata a Jaroslava Středy. Malířskému pojetí pražských studentů zřejmě více vyhovovala technika filmtisku a k modrotisku se v pozdějších aktivitách již nevraceli, ovšem brněnští studenti ve svých pokusech správně odhadli potenciál modrotisku zejména pro oblast módy. Koncipovali modrotiskové dezény tak, aby podpořili charakter oděvu, buď prostřednictvím menších vhodně umístěných raznic, nebo aplikací vzorů na hotové stříhy.¹⁵⁹ Kompozice složené z jednotlivých, opakujících se motivů vytvářel také Jindřich Švec, modrotisk vyzkoušeli i

¹⁵⁶ Na našem území byly nejčastějším podkladovým materiálem lněná nebo bavlněná plátna.

¹⁵⁷ Nejsnazší bylo doplnění bílo-tmavě modré kombinace o bleděmodrý odstín, který vznikl namočením do indigové kypy a následným překrytím rezervou. Oblíbené byly i žluté, oranžové, zelené a červené vzory.

¹⁵⁸ Dílna v Moravské Třebové zanikla v roce 1968 po smrti majitelky; in: Klára Binderová: Modré z kypy. Modrotisk a strážnická dílna Jochových, Boskovice / Strážnice 2013, s. 97

¹⁵⁹ Josef Vydra: Návrat modrotisku; in: Tvar 1954, r. 6, č. 4, s. 160

Vladislav Kavan, Ota Janeček či Miloš Slezák.¹⁶⁰ V letech 1953 až 1956 se staly oděvy šité z modrotisku rozšířeným módním trendem¹⁶¹, kterému se věnovali i pracovníci Textilní tvorby, výrobní družstva a průmysl. Ne vždy však tyto tisky dosahovaly žádoucí kvalitativní a výtvarné úrovně.

13.2 Modrotisk v ÚLUV

V rámci ÚLUV podpořili další vývoj modrotisku svým odborným zájmem zakladatelské osobnosti Vladimír Bouček¹⁶², Josef Vydra a Ema Marková. Zpočátku spadala jeho výroba pod uherskohradištské pracoviště, kde působila hlavní návrhářka modrotiskových tkanin, Arnoštka Eberhardová, později se k jejím snahám přidal Stanislav Kučera z oblastního střediska v Brně, který svůj zájem později přesunul na batiku. Důležité experimenty provedl Radoslav Kratina z pražské uměleckoprůmyslové školy, který působil v ÚLUV jako stipendista. Jeho technika štětcového tisku¹⁶³, umožňovala vytvářet efektní vzory nezávislé na tiskařské formě či intervenci školeného výtvarníka. Stanislav Kučera přispěl technikou strukturálního houbičkového tisku, Arnoštka Eberhardová zkoumala možnosti tradičních vzorů, vícebarevných tisků, negativních tisků či škálu materiálů od hrubých pláten po jemné perlinkové záclonoviny.¹⁶⁴ Modrotiskem se v ÚLUV v průběhu let zabývali např. i Luba Krejčí, Zdeněk Krejčí, Vladislav Kavan nebo Vladislav Vaculka.

Největší síla původního modrotisku tkvěla, podle Vladimíra Boučka, v živosti vzoru podmíněného rukodělnou výrobou. Drobné nedokonalosti, jako nerovnoměrný nános rezervy nebo *nedotisky*, byly z jeho pohledu žádoucí předností. Pro další úspěšný vývoj modrotisku, považoval za vhodné volit takové vzory, které by tuto rukodělnou estetiku podtrhovaly, ovšem v míře „*která je slučitelná s představou o dobré technické kvalitě rukodělného tisku.*“¹⁶⁵ V říjnu roku 1972 uspořádalo ÚLUV v Uherském Hradišti mezinárodní „*Symposium o historii a současném vývoji modrotisku*“. Součástí akce byla výstava

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Božena Mazáková: K otázce lidových výrobců; in: Umění a řemesla 1973, r. 2, č. 1, s. 10

¹⁶² Bouček sám je autorem několika modrotiskových dezénů z 50. let. První *úluvácké* modrotisky se realizovaly ve slovenské Staré Lubovni u Lomnitzeru.

¹⁶³ Tah štětce vedl výtvarník přes pruh papíru přiložený na látku. Tím vytvářel rytmický technický dekor, jehož provedení mohl zvládnout i barvit sám.

¹⁶⁴ Charakter podkladového materiálu podmiňoval dimenzi a disperzi vzorů, jejich tvaroslovnou a kompoziční skladebnost.; in: Jitka Staňková: Minulý a současný vývoj modrotisku; in: Umění a řemesla 1973, r. 2, s. 26sq.

¹⁶⁵ Vladimír Bouček: O povaze a vývoji modrotisku pražského Ústředí lidové umělecké výroby; Umění a řemesla 1959, r. 3, č. 4, s. 140

„*Modrotisk v minulosti a dnes*“ a zejména přehlídka textilní a módní tvorby Arnošky Eberhardové, Milady Jochcové a Heleny Wahnerové.

Rozhovor, který s Jochcovou a Wahnerovou vedl Ondřej J. Sekora¹⁶⁶ přehledně shrnoval do té doby dosažené výsledky v oblasti oděvního modrotisku a jeho další perspektivy. Těžiště budoucí práce mělo spočívat v aplikaci na hrubší tkaniny s výraznější, působivější texturou z vlastní produkce ÚLUV a také naopak v práci s měkčími a vzdušnějšími materiály. Wahnerová zvažovala potenciál nových odstínů podkladového materiálu, např. v barvě šafránu či terakoty.

Charakter modrotisku v soudobém interiéru komentoval J. E. Koula. Na rozdíl od tradičního využití v tzv. odpočivném systému, uplatňoval se modrotisk v soudobé bytové kultuře v nových rolích coby snímatelný a pratelný potah sedacího nábytku, závěsovin, velmi často v oblasti *stolničení* ve formě anglického prostírání či ubrusů a také na stínítkách lamp. Indigová modř vytvářela podle Kouly vkusnou kombinaci s nábytkem ze světlého i tmavého dřeva, ovšem její nadužívání v interiéru mohlo působit příliš rustikálním až agresivním dojmem.¹⁶⁷ A stejně tak intenzita bílého vzoru na tmavé půdě mohla rovněž časem unavovat, proto jednou z opakovaně zmiňovaných možných vývojových cest bylo využití prosvětlené barevné škály. Problém rustikálního charakteru modrotisku se týkal i módy.

13.3 Arnoška Eberhardová, Jana Kubínová a dílna Jochů ve Strážnici

Osobností celoživotně spjatou s modrotiskařskou tvorbou ÚLUV je Arnoška Eberhardová (nar. 1925). Po absolvování brněnské Školy uměleckých řemesel nastoupila Eberhardová v roce 1949 do Vzorkových dílen v Uherském Hradišti. Výtvarníci se zde, pod kreativním vedením Vladimíra Boučka, zaměřovali na experimentální tvorbu, vycházející z poznatků dosažených při terénních průzkumech, a následný vývoj prototypů pro dosud existující malovýrobu a nově zakládané družstevní podniky. Byla to doba, kdy ÚLUV ještě neměl k dispozici vlastní výrobní dílny, jeho ideový program a koncepce snah o zachování lidové umělecké výroby byly v zárodku, stejně jako výzkumná etnografická složka ÚLUV, kterou částečně nahrazovali právě výtvarníci.

Hlubší proniknutí do tématu a nutnost zabývat se několika výrobními oblastmi současně však byla pro tvůrčí osobnosti jistě spíše přínosem, než brzdou. V prvních letech tak Eberhardová

¹⁶⁶ Ondřej J. Sekora: Modrotisk a odívání dnes. Rozhovor s Miladou Jochcovou a Helenou Wahnerovou; in: Umění a řemesla 1973, r. 17., č. 2, s. 11

¹⁶⁷ J. E. Koula: Modrotisk a interiér; in: Umění a řemesla 1973, r. 17, č. 2, s. 15sq.

experimentovala s předtalcovskými technikami, navrhovala výrobky z přírodních pletiv (slámy, kukuřičného šustí, lýka a orobince) a slaměné zvykoslovné předměty. Ve spolupráci s Vladimírem Boučkem se pokusila analyzovat kompozici a rytmiku ornamentální výzdoby velikonočních kraslic a svým zájmem přispěla k zachování jejich etnografických a estetických hodnot. Zkušenosti s technologií voskové rezervy, přírodními barvivy a se zákonitostmi lidové ornamentiky bohatě zúročila při navrhování modrotiskových dezénů. Na počátku 60. let se krátce věnovala výšivce a pokračovala ve vývojové práci s orobincem.

Těžiště její tvůrčí činnosti však spočívalo v rozvíjení technologie modrotisku ve spolupráci se strážnickou, krátce i olešnickou, modrotiskařskou dílnou a s módními návrhářkami ÚLUV. Často navrhovala menší kupony nebo motivy komponovala asymetricky pro konkrétní střih. První šatovky komponovala pro Jarmilu Valentíkovou, která pracovala také v Uherském Hradišti a pro Miladu Jochcovou. Uherskohradištský ateliér byl po krátkém čase nahrazen novým závodem v Praze. Zde se oděvní tvorbě věnovala Zdeňka Gottwaldová a její nástupnice Helena Wahnerová.

Činnost strážnické dílny Františka Jocha¹⁶⁸ byla nejprve roku 1951 z nařízení státních úřadů oficiálně uzavřena a výrobní suroviny byly Jochovým zabaveny a zestátněny.¹⁶⁹ Již v roce 1954 se ale práce v původní dílně obnovily v režii ÚLUV, který strážnickou dílnu a její zaměstnance zahrnul do okruhu své působnosti. Patronát nad ní převzala právě Eberhardová. Zatímco se olešnická a moravskotřebovská dílna pracovaly primárně s tradičními vzory¹⁷⁰ a postupy, realizovala strážnická dílna vzory navržené výtvarníky a prověřovala technologické novinky.¹⁷¹

Na konci 60. let zde zkoušeli realizovat podle návrhů Radoslava Kratiny technikou barevného pozitivního tisku modrotiskovou metráž. Barvy se na podkladu fixovaly závěrečným namočením do kyseliny. Metoda však byla asi po roce opuštěna, stejně jako pokusy se sítotiskovými šablonami, které se pro svou velikost v praktickém provozu dílny neosvědčily. Další možností bylo oživení starých technik nanášení rezervy (popu), štětcové a houbové techniky, které vytvářely nestejně probarvenou kresbu. Využívaly se také polystyrenové bloky pro celoplošné potiskování metráže, subtilní kresbu bylo možné vytvořit z ruky pomocí

¹⁶⁸ Původní strážnickou dílnu založil Cyril Joch v roce 1906.; in: Binderová (pozn. 160) s. 26

¹⁶⁹ Část výrobního materiálu a některé vzácné tiskařské formy Jochovi v předstihu ukryli na půdě u sousedů. V modrotiskařské práci pro místní pokračovali Jochovi tajně i po zestátnění své dílny.; in: Ibidem. s. 45

¹⁷⁰ Kromě tradičních forem to byl metličkový, štětcový a houbičkový tisk.; in: Ibidem. s. 97

¹⁷¹ Měla status vývojové dílny.

injekční stříkačky. Ve druhé polovině 70. let se přistoupilo k technologii filmtisku pomocí šablon. Manipulace s nimi byla snazší, než práce s formami a umožňovaly vytvářet sezónní, propagační zboží, snadno obměňovat motiv a vytvářet množství variant. Roku 1982 byla dokončena výstavba větší moderní dílny a prodejny Krásná jizba.

V roce 1983 začala Eberhardová své dlouholeté zkušenosti předávat své nástupnici **Janě Kubínové**. Kubínová se necítila být svázána s lidovou tradicí a původní ideovou orientací režného stylu tak silně, jako Eberhardová, která v roce 1985 odešla do důchodu. Kulturní hodnotu modrotisku vnímala Kubínová spíše v souvislosti s tradiční technologií než tradičními motivy. Přesto i ona vyvážela působivé parafráze na lidový ornament pomocí lapidárních elementů, jako byly např. puntíky. Prostým řazením bílých puntíků rozdílných velikostí do variabilních formací vznikaly pruhy, diagonály, čárky, kvítka, vlnovky, sítě, bordury apod. Zkoumala výrazové možnosti šablonového, štětcového, kartáčového a stříkaného tisku. Typické je pro ni užívání negativního tisku na velkých plochách a ve funkci strukturovaného podkladu, široké tahy štětce nebo naopak tenké linie hustě kladené vedle sebe. Tyto výrazné charakteristické prvky aplikovala na oděvy a oděvní doplňky, prostírky, ubrusy a další kuchyňskou výbavu (zástěry, chňapky). Tvorba pro děti byla další oblastí, ve které výtvarnému naturelu Kubínové vyhovovala. Kromě polštářů a plátěných zvířátek navrhla několik dětských batůžků. Vyzkoušela tisk na lněném plátně, organtýnu, manžestru. Navrhovala dezény pro oděvní návrháře: Miladu Jochcovou, Helenu Wahnerovou, Ninu Smetanovou, Marii Jandorovou a Jiřího Enocha. Velmi aktuálně působí její modrotiskové trenčkoty (s kapkami, drobnými klásky), plátěné tašky a kabely často akcentované výrazným tahem štětce, někdy kombinované s orobincem.

13.4 Dezény a výrobky strážnické dílny

Detailní rozbor tradičních i nových forem strážnické dílny provedla etnoložka Klára Binderová. Porovnávala materiál z fondů rožnovského muzea, kde se dnes nachází část majetku ÚLUV s dochovanými historickými formami, metráží a obecným vývojem textilních dezénů. Pro ÚLUV byly vytvořeny repliky několika historických forem z 18. a 19. století. Některé z těchto vzorů aktualizovala Arnoštka Eberhardová. Zúročila zde svou zkušenost s lidovou vyšivkou, což dokládá Binderová porovnáním modrotiskových dezénů s detaily lidových vyšívaných ornamentů. Velmi zajímavé jsou Eberhardové parafráze lidové batiky provedené v modrotisku. Mnoho nových vzorů bylo inspirováno styly 20. století. Binderová jmenuje Art Deco, dynamické a plastické vzory 60. let, op-art, africké motivy či různé grafické znaky.

Někdy návrhářky využily jednotlivých motivů z tradičních forem, které dále rozvíjely seskupováním do symetrických či asymetrických kompozic nebo je aplikovaly jako samostatný prvek na šatové kupony apod. Techniky a motivy se někdy různě kombinovaly a prolínaly. Pracovalo se také se starými kovovými matricemi, které do dílny přibyly v 80. letech 20. století.¹⁷²

Další možností jak ozvláštnit a aktualizovat modrotisk bylo využití různých barevných kombinací¹⁷³ a podkladových materiálů. Dvojtisky, tedy kombinace dvou barev, vznikaly pomocí tzv. pasaforem, které nesly vždy jednu část vzoru. Po otištění obou vznikl zajímavý plastický dekor v kombinacích bílé se světle modrou, bílé se žlutou, zelené se žlutou. Později se, v souvislosti s chemickým složením barvicí lázně, ustoupilo od používání žlutého popu a začalo se užívat barevných podkladových pláten (červeného, žlutého, zeleného a jiných). Nejčastějším podkladovým materiálem byla bavlna, experimentovalo se lněným plátnem z postřekovské tkalcovny, které mohlo mít i výraznou hrubší strukturu, méně využívané bylo konopné plátno a hedvábí.

Dekorační a šatová metráž, kterou si zákazníci mohli koupit v Krásných jizbách a použít v interiéru, byla potisknuta převážně replikami starých forem (dekorační) a forem s drobnými motivy z původního majetku strážnické dílny (šatová). Šatová metráž se vyráběla i v nových dezénech a část soudobých vzorů byla určena pro módní ateliery ÚLUV a výrobu bytových doplňků jako byly ubrusy a prostírky. V 60. letech přibyly do strážnického repertoáru gratulačenky, kakemona a kalendáře autorek Marie Morávkové a později Jany Kubínové. Oblíbeným sortimentem byly soupravy kuchyňské zástěry a chňapky, výrobky pro děti, tašky.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Barevné tisky byly pro strážnickou dílnu i v jejích počátcích typické.

14. Vyvazovaná a šitá batika v ÚLUV

Nejstarší rezervážní technikou je vyvazovaná či šitá batika.¹⁷⁴ Výrobní suroviny a nástroje byly snadno dostupné, proto byla tato technika hojně rozšířená. Kromě různých tkanic, motouzů či lýk, se pracovalo s kamínky nebo většími semeny. Před barvením v lázni se plocha textilie připravila zavazováním uzlíčků, omotáváním, prošíváním či stahováním vybraných částí látky, přišíváním tkanic nebo vkládáním a zavazováním předmětů k látce. Vznikaly neprobarvené neostře konturované plošky, rozmístěné buď jednotlivě a vytvářející tečky, kruhy, hvězdičky a jiné, nebo seskupované do pruhů, pasů, vlnovek apod.. Barevná škála byla rozsáhlá. Batikou byly většinou zdobené oděvní doplňky: závoje, šerpy, šály, šátky, turbany, kapesníky, různé drobné oděvní součástky a také závěsy či plátna na balení. Technologickou variantou je tzv. ikat, který vzniká rezervážním barvením osnovy nebo útku, případně obou vláken.

Existenci všech tří výše uvedených technologií máme doloženou i na území bývalého Československa. Vyvazovanou nebo šitou batikou se zde dekorovaly v indigu barvené látky plátěné, lněné i bavlněné a látky vlněné barvené většinou na červeno či zeleno. Všechny u nás dochované plátěné tkaniny byly používány jako zástěry,¹⁷⁵ přičemž batikovaný vzor byl řešen jako uzavřená plocha. Do vzoru upravovali látku pravděpodobně barvíři. Batikované vlňáky v zelených odstínech máme dochované na Moravském Slovácku a Slovensku, jejich původ a způsob, jakým se dostaly na trh, však není znám. V Čechách se k tradičnímu oděvu nosily batikované punčochy barvené většinou na červeno. Jiným dokladem jsou tzv. revúcké ženské pasy, které dodávaly západoslovenské soukenické továrny. Obdobnou rezervážní technikou jsou barvené velikonoční kraslice z Chodska a Valašska.

Základy k obnově této již zapomenuté techniky položila brněnská odbočka ÚLUV rozsáhlým terénním průzkumem v roce 1958. V roce 1960 bylo v Brně zřízeno pracoviště, které pod vedením Stanislava Kučery rozvíjelo technický detail, rytmicitu a kompoziční řád batiky. Užívalo se jí na bavlněné, lněné, vlněné a hedvábné tkaniny, barvené tradičním indigem v měkkých odstínech.¹⁷⁶ Batikované kupony uplatňovala ve svých oděvních kreacích

¹⁷⁴ Jaroslav Orel / Jitka Staňková: Vyvazovaná a šitá batika; in: Umění a řemesla 1960, r. 4, č. 4, s. 150

¹⁷⁵ Jitka Staňková uvádí, že „...na Hané a Moravském Slovácku patřily tyto zástěry k obřadnímu a slavnostnímu oděvu. Z toho můžeme soudit, že batikované zástěry jsou starými součástmi oděvu, neboť právě pro tyto příležitosti si ženy uchovávaly některé formy oděvu značně starobylé.“; in: Jaroslav Orel / Jitka Staňková: Vyvazovaná a šitá batika; in: Umění a řemesla 1960, r. 4, č. 4, s. 155

¹⁷⁶ Jaroslav Orel: Vyvazovaný fěrtúšek z Kyjova; in: Umění a řemesla 1973, r. 17, č. 1, s. 44

především Milada Jochcová. Zainteresovanou odbornicí z lidového prostředí byla Anna Orlová.

15. Výšivka

Vedle lidové slovesnosti, písní a tanců, byly právě výšivky (spolu s krojem) vyzdvihovány jako zářný důkaz duchovního bohatství a tvůrčího nadání prostého lidu, který dlouhá staletí trpěl pod nadvládou cizí vrchnosti. Od 90. let 19. století byly výšivkové vzory hojně publikovány a zaváděny do škol jako pomůcka při výuce kreslení. Snahou bylo odvodit z dochovaného lidového materiálu podobu národního ornamentu a podstatu národního charakteru vůbec. Historikové umění se pokoušeli hledat spojitosti s vývojovými proudy vysokého umění, národopisci naopak s pravěkými počátky lidstva. Prapůvod výšivek mohl spočívat v ryze účelové snaze spojit části pravěkého oděvu, zpevnit a začistit jeho okraje nebo tvarovat oděv přímo na postavě. Dávnými tvarovacími prostředky nebyly švy, ale sklady, náběry, řasy či wrapy, které bylo nutné zajistit stehováním. Řady stehů získávaly postupně rytmicitu a nabývaly i estetického významu. Výzdobný pud¹⁷⁷ se rozvíjel také z důvodů sexuálních a mohl sloužit rovněž ochraně-magickým potřebám lidu.¹⁷⁸ Tak se vykládají některé dlouho tradované oblíbené motivy.

V novější historii se stal bohatě vyšívaný šat výlučným znakem vyšších vrstev a prostému lidu bylo zakazováno se ve výzdobě svého oděvu této honosnosti přibližovat. Motivika rozmanitých typů výšivek byla ovlivňována dobovou západoevropskou módou. Do Evropy se vysoce dekorativní cizokrajné výšivky dostávaly v období renesance z oblasti Středozemního moře. Na naše území pronikaly přes Německo prostřednictvím tištěných *musterbuchů* (vzorníků) a *mustertuchů* (vyšívaných šátečků). Se šlechtickými výšivkami se vesnické ženy setkávaly, pokud chodily vypomáhat na zámek nebo místní panské sídlo, případně v podobě zdobných liturgických textilií při mších. Ve druhé polovině 18. století začaly tyto náročnější výšivky pronikat i na vesnici. Nejprve se jimi dekorovaly obřadní plachty *koutnice* a *úvodnice*, později selské kroje. Pod jejich vlivem se do bohatších forem začaly rozvíjet i dosud stagnující typy tzv. počítané výšivky, která do té doby sloužila primárně praktickým účelům.

Další vývoj podpořila zlepšující se hospodářská a společenská pozice vesnických vrstev, která umožnila pořizovat lepší podkladový i vyšivací materiál a tím podpořila i volbu sofistikovanějších vyšivacích technik. Technicky náročnější výšivky na součástkách

¹⁷⁷ Vilém Pražák: České lidové výšivky; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 400

¹⁷⁸ Antonín Václavík: Na okraj úvah o lidovém projevu; in: Tvar 1948, r. 1, č. 1, s. 21

slavnostních krojů, prováděné na kupovaném jemnějším materiálu a s pomocí předkreslených vzorů, byly již často svěřovány profesionálním švadlenám a vyšivačkám, neboť ne všechny vesnické ženy jejich výrobu ovládaly. Některé nadané vyšivačky prošly školením v klášterních nebo městských dílnách. Kreslením vzorů se zabývaly *vypisovačky* (*písařky*, *značérky*), které byly mnohdy i tvůrkyněmi ornamentálních variací, určovaly celkovou kompozici a stylizaci. Historické vzory byly tedy modifikovány lidovou tradicí a vkusem do svěbytných poloh, které se navíc v jednotlivých krajích dále rozvinuly do regionálních forem.

Na rozdíl od panských výšivek podléhajících módním trendům, umožňovalo vesnické prostředí každému motivu „dozrát“, neboť byl dlouho udržován tradicí. Výrazně pomalejší tempo, s jakým se lidové vzory proměňovaly, měla na svědomí také rozlišovací funkce výšivek. Jejich podoba vyjadřovala stavovskou a sociální příslušnost, odlišovala kroj všední (pracovní) od nedělního a slavnostního (svatebního, smutečního). Novinky byly doménou vesnické mládeže (chasy), zatímco oděv nejstarších obyvatel nesl výšivky dožívajících forem. Výšivka sloužila také jako identifikační znak obyvatel různých regionů. Malé okrsky jednoho regionu se od sebe často lišily právě jen detailem výšivky některých krojových součástí.

15.1 Vyšivací techniky

Vyšivací techniky jsou úzce navázané na charakter podkladového a vyšivacího materiálu. Podomácku vyrobené hrubší tkaniny umožňovaly vést stehy přes určitý, přesně odpočítaný, počet vláken osnovy a útku (eventuálně vrapů apod.). Vznikl mechanický ornament tzv. počítané výšivky, jehož působnost umocnil vhodně zvolený vyšivací materiál, opět z domácí produkce, a typické stehy: buchtičkový, křížkový, vrkůčkový, čárkový, řetízkový. Do této skupiny je možné zařadit i různé prolamované techniky, při nichž se z tkaniny vyřezávají některá vlákna a vzniklé dírký se obšívají a stahují. Tyto vzory, nazývané mřížka (mrežka), hrachovinka (ažura) spadají zároveň do oblasti tzv. šité krajky.

Jemné plátno s nezřetelnou strukturou osnovy a útku umožňovalo použití jiných, více ornamentálních technik. Vzory se vyšivaly podle předkreslené linie a působily jako vymalované, proto se tyto techniky nazývají malovanou výšivkou, případně vyšívaným malováním. Prostor motivu se vyplňoval plochým stehem a jeho odvozeninami, kontura se vykreslovala většinou stehem stonkovým nebo smykovacím. Do poslední fáze vývoje lidové výšivky spadá tzv. bílé vyšívání. Provádí se na tenkém plátně jemnými bílými bavlnkami v kombinaci s bohatým prolamováním. Vnitřní plocha volně komponovaných a obšitých

motivů se vystříhla a vyplňovala se například tzv. pavoučky. Na později užívaném tylovém podkladu se vytvářely vzory buď provlékáním bílé bavlnky, nebo našíváním aplikací z tenkého plátna.

Na počátku 20. století, kdy začal upadat kraj a s ním mizela i jeho výzdoba, stávaly se specializované vyšivačky závislé na objednávkách různých obchodních družstev (i rakouských a německých) a překupníků. Výrobní družstva jako pražská Zádruha nebo brněnská Moravská ústředna pro lidový průmysl, muzejní spolky i někteří angažovaní jedinci podnikli různé seriózní pokusy o záchranu tradičních lidových výšivek, jejich prodejní potenciál však byl již mizivý.¹⁷⁹

15.2 Výšivka v ÚLUV

V polovině 19. století bylo původní hrubší konopné plátno nahrazeno jemnějším a méně strukturovaným lněným a bavlněným materiálem, což umožnilo výšivce rozbíjet po téměř celé ploše oděvu a její konstrukční význam postupně degradoval. Později byla navíc rezná lněná příze barvená v domácích podmínkách nahrazena barevnými DMC bavlnkami. Tato *likvidace zábran, kterou představují hrubší domácí materiály a méně vyspělé technické pomůcky*,¹⁸⁰ vedla v konečném důsledku k formální proměně krojových součástí, k periferizaci vyšívaného detailu i ke změnám ve vyšívacích způsobech. Proto bylo v historickém vývoji lidové výšivky nutné nalézt bod, z něhož by bylo možné organicky rozvinout další tvorbu, která ovšem v žádném případě neměla tradiční výšivku konzervovat v jediné historické formě.¹⁸¹

Principy rezného slohu podmiňovaly pro soudobé využití především počítanou výšivku, která byla do jisté míry autochtonní. Počítaná výšivka úzce souvisela s tektonikou oděvních součástí a její estetická síla spočívala v logické stavbě, řádu a praktické funkci. Malovaná výšivka měla reprezentativní funkci, její tvarosloví recipovalo nepůvodní vzory a z těchto důvodů se zprvu nejvíce jevila pro další rozvoj v rámci ÚLUV vhodná.¹⁸²

¹⁷⁹ Více o vyšívačských speciálkách a obchodní praxi družstev in: Alena Křížová-Jeřábková: Tradiční valašská výšivka na počátku 20. století; in: Umění a řemesla 1981, č. 3, s. 64sq.

¹⁸⁰ Josef Jančář: Teorie a současnost lidové výšivky v ÚLUV; in: Umění a řemesla 1964, r.X, č.1, s.IV

¹⁸¹ Vladimír Bouček: Poznámky k současné problematice lidové výšivky; in: Věci a lidé 1951-1952, r.3, s.446

¹⁸² Josef Jančář: Tradice a současnost lidové výšivky v ÚLUV; in: Umění a řemesla 1964, r. X, č. 1, s. IIIsq.; Vladimír Bouček: Co a jak můžeme začlenit z tradiční lidové výroby do současného života; in: Věci a lidé 1954, r. 6, s.55

Problémem byl poměrně malý počet dochovaných autentických příkladů počítané výšivky. Jejím prostřednictvím byly konstruovány především staré pracovní oděvy, které se dlouhou dobu nacházely stranou sběratelského zájmu. Pracovní šat také snáze přijímal prvky a materiály z řemeslné a tovární produkce, protože jeho výrobu usnadňovaly. V dochovaném materiálu tak vznikly velké mezery a možnosti dokumentační a zvelebovací činnosti v tomto oboru byly omezené pouze na několik regionů.

V době založení ÚLUV byly zbytky výšivkářské tradice dochovány na východní Moravě, zvláště na Moravském Slovácku a na Slovensku. V Čechách, kde byla každodennost vesnického lidu intenzivněji ovlivněna městským a panským životním stylem, se nejstarší typy krojů a archaické typy počítaných výšivek téměř nezachovaly.¹⁸³ Práce české větve ÚLUV tudíž vycházela primárně z poznatků získaných průzkumem situace na východní Moravě. Starší počítaná výšivka se zde rozvíjela na Dolňácku, Hornácku a Moravských Kopanicích. Na Podluží a Kyjovsku jí vytlačila výšivka malovaná.

Tradičním technikám se ponejvíce věnovaly návrhářky z Brna a Uherského Hradiště. Intenzivní aktualizací prošlo zejména hornácké vyšívání, které nikdy nepracovalo s mladšími malovanými technikami. ÚLUV navázalo na nejstarší formy použitím některých (ač obtížně dostupných) původních materiálů.¹⁸⁴ Režný styl si vyžádal redukci zažitého barevného spektra na provedení v jednom nebo dvou odstínech, což nebylo na straně lidových vyšivaček přijímáno vždy s pochopením.

Výtvarnice ÚLUV musely, kromě barevnosti, vyřešit nesnadný úkol transferu motivů z krojových součástek na interiérové zařízení. Nejčastěji uplatňovaly výšivku na stolním textilu: samostatných prostírkách a ubrusech nebo stolních soupravách, napronech nebo kruhových pokrývkách. Oblíbeným tvůrčím úkolem byla výroba závěsných dekorací, které mohly mít podobu půvabných miniatur i monumentálních, několikametrových panó. Výšivka našla své místo v kategorii upomínkových předmětů i drobných oděvních doplňků jako ozdoba lněných šál, halenkových límečků, či pokrývek hlavy.¹⁸⁵

¹⁸³ Blažena Šotková: Pracovní techniky českých lidových výšivek; in: Věci a lidé 1951-1952, r. 3, s. 462

¹⁸⁴ Jako tradiční podkladový materiál sloužilo domácí plátno ze lnu či konopí, výšivka byla prováděna hrubší přízí nebo krouceným hedvábím.

¹⁸⁵ Jaroslava Zastávková: Hornácké výšivky; in: Umění a řemesla 1978, r. 22, č. 4, s. 43

I u tak zdánlivě prostého úkolu, navrhnout vyšivanou soupravu ubrusu se čtyřmi nebo šesti ubrousky, existovala široká škála výrazových prostředků, zaručující vždy originální výsledek. Kromě celkového barevného ladění a komponování vyšivaného prvku, pracovaly výtvarnice se strukturou a vazebnými variantami podkladového materiálu, jehož vizuální působivost často pouze decentně podtrhly vyšivaným dekorem. Tvůrčí potenciál pro další využití měly především pruhované tkaniny. Nezanedbatelnou estetickou roli hrál způsob, jakým byly začištěny okraje. Paspulkový lem mohl podpořit zamýšlený barevný kontrast, psaníčkový lem naopak barevně neutrální výšivky, vytřepevané okraje působily živě a rustikálně.

Vyšívačský charakter českých atelierů ÚLUV se od slovenské produkce liší větší střídmostí v užití barev a menším objemem zaplněné plochy. Kontrolovaným výrazem, inklinací k abstrakci a tvarové redukci. Celková kompozice a rozmístění vyšivaných prvků mělo modernistického ducha a v některých případech se dá mluvit o vědomé návaznosti na charakter prvorepublikových textilií.

Úsporné prostírky s hornáckými a kopaničářskými motivy navrhla v roce 1951 uherskohradištská výtvarnice **Jarmila Sobotková-Sláčiková**. Úzké vyšívané jednobarevné nebo dvoubarevné vyšívané okraje působí decentně a vkusně. **Vlasta Edelmanová** z pražského ÚLUV použila ve stejné době hornácké, hanácké a podlužácké vzory na ubrusech a několik dalších tradičních typů bílého malovaného vyšívání na kulatých a čtvercových pokrývkách.

Odlišným způsobem pracoval atelier **Boženy Pošepné**, který byl v roce 1948 začleněn do ÚLUV pod názvem Pokusné dílny II., a který ještě krátkou dobu pokračoval ve své původní návrhářské činnosti v oblasti bytového textilu. Výšivku uplatňovaly návrhářky Pošepná, **Vlasta Holá** a **Olga Farková** na samostatných lněných prostírkách, čajových ubrusech a stolních soupravách. Modernistické pojetí vzorů, redukované převážně na různě protínané čáry, pravoúhlé klikatky, čtverce nebo šachovnice, občas vystřídal organicky vedené linie nebo krystaly. Na rozdíl od ostatní produkce ÚLUV se jednalo převážně o strojní vyšívání.

V roce 1954 nastoupila do ÚLUV jedna z nejvýraznějších českých textilních výtvarnic, **Luba Krejčí**. Zatímco ve svém hlavním oboru, kraje, dospěla až k nadživotnímu měřítku, pro výšivky volila subtilní výraz. Pestré pastelové výšivky prováděné plochým stehem na podklad z popelínu zobrazují půvabné venkovské postavičky – husopasku, dívku s jablíčky, s košíkem, svatebčany, muzikanty apod. Krejčí je autorkou novodobé verze figurálního svatebního praporu a jeho více než

třiceti miniatur. Kombinovala zde techniku ploché výšivky a textilní aplikace. Verze z roku 1959 obsahuje šest barev, verze z roku 1961 o odstín méně. V roce 1962 vytvořila několik minimalistických stolních souprav kombinujících jednobarevný tmavší ubrus obroubený jemnými florálními motivy a světlé jednobarevné prostírky bez dekoru. Věnovala se také bílé šité krajce (výšivce) na transparentním podkladu mlýnského hedvábí. Jedná se většinou o kruhové prostírky s čistým středem, lemované vyšívanými kolečky, obloučky, lístky, větvičkami. Krejčí spolupracovala s ÚLUV i po svém odchodu v roce 1960 a to zejména v oboru filmtisku.

V letech 1959 až 1964 působila v ÚLUV **Hana Králová**. Kromě stolního textilu navrhovala závěsné dekorace. Zvláště působí její vysoce stylizované figurální motivy, často redukováné na pár základních čar a plných ploch, mající výrazně grafický charakter. Králová nejčastěji vyšívala pohádkové nebo lidové figury, různé panáčky (hajduly), kohouty, slunce. Svě postavy často zachycovala v nějaké akci, v ohybu, s rukama pokrčenýma a podobně. Neveselý, někdy až vyděšený výraz některých figur přitom působí poněkud zneklidňujícím dojmem. Originální jsou kakemona kombinující plochy plné tkaniny (obsahující vyšívaný motiv) s vytaženými volnými nitěmi uchycenými za tyčku. Někdy jsou plné plochy asymetricky rozmístěné. Podobné motivy se objevují i na popelínových prostírkách, nejčastěji je umísťuje šikmo do rohu plochy. Z typologického souboru figur vyčnívá několik vegetabilních nebo možná mimozemských bytostí. Invenčně a přitom velmi prostě pracovala s pruhovým podkladem prostírek. Čtverečky a jiné drobné vyšívané motivy kladla na pruhy jako noty na notovou osnovu, řadila je pod sebe, na diagonálu, lámala je do rohu. Z druhé poloviny 60. let pochází řídce tkané prostírky s ažurovou výšivkou a vytřepenými okraji, které působí svou přírodní barevností a strukturou.

Královou nahradila v roce 1965 Ludmila Kaprasová, která byla v oboru výšivky výrazovým protipólem křehké Luby Krejčí. Tvůrčímu naturelu Ludmily Kaprasové vyhovovaly nejvíce přírodně zbarvené hrubší struktury lněných a konopných pláten, jejichž reálnou estetiku nechávala plně vyznít v téměř neupravené ploše, jen lehce akcentované výšivkou či aplikací. Tehdy všeobecně oblíbená kakemona a monumentální nástěnné závěsy (až třímetrové!) zakončovala často volně provázanými třásněmi. Formovala křivkovité cestičky a reliéfní struktury pomocí obšívaných šňůrek, nechávala část vláken vystoupit mimo prostor tkaniny, nebo scelovala dva podélné pruhy pomocí šité krajky či dřevěných korálků. Kromě lnu a konopí uplatňovala strukturální a barevné kvality vlněných přízí, kozích chlupů nebo pruhovaných tkanin.

Charakteristickým motivem Kaprasové jsou vyšívána slunce: velká kola umístěná v horní třetině plochy dekorativních panó. Na stolním textilu jsou to velké středové kruhy sestavené z malých vyšívaných pavoučků nebo hvězdiček. K pruhovanému podkladu přimykala vyšívané vlnovky, zoubky, trojúhelníčky, kosočtverce, půlkruhy. Hrubší technická tkanina, len nebo ramie vybízely k užití ažurových pruhů a dlouhých vytřepených okrajů. Hravým dojmem působí začištění prostírek pomocí smykovacího stehu a pikotek (poutek) v několika střídajících se odstínech. V tvorbě Kaprasové se téměř nevyskytovaly figurální motivy, i její vztah k barvě byl rezervovaný. Výjimku tvoří soupravy z první poloviny 70. let v modro-bílé, modro-červeno-bílé nebo červeno-oranžovo-žluté kombinaci.

Kaprasová patří k výtvarníkům, kteří pracovali spíše s tradičním materiálem, než tradičními motivy. Rukodělné provedení bylo více živelné, bez nároku na stoprocentní přesnost. S vazebnými technikami zacházela volně, výsledek byl do jisté míry nahodilý, materiál dostal velký prostor projevit své charakteristické kvality.

Po odchodu Kaprasové v roce 1981 se oboru výšivky v pražském ÚLUV ujala Vlasta Wasserbauerová, již byla bližší více dekorativní poloha. Řemeslné a kresebné provedení jejích výšivek bylo velmi čisté a delikátní, zvolené téma poctivě zkoumala vytvářením množství variant. Volila vegetabilní ornamenty, věnečky, slunce, ale i geometrické motivy, které vyplňovala mřížkou: čtverce, kosočtverce, trojúhelníky nebo diagonální pásy. Éterický charakter svých výšivek podpořila omezením barevné škály, často pracovala pouze s bílou barvou nebo melírovanými DMC bavlnkami a hustěji tkaným bavlněným podkladovým materiálem z Postřekova nebo Texlenu.

Již od roku 1958 pracovala pro brněnské a pražské ÚLUV návrhářka Eva Vítová. Věnovala se rekonstrukcím a aktualizacím tradičních výšivek, primitivních textilních technik a ručnímu tkaní. Varianty tradičních výšivek uplatnila na stolních soupravách věnovaných jednotlivým regionům: Kopanice, Netolicko, Rovensko, Mladoboleslavsko, Podkrkonoší, Podluží a jiné. V její ranější tvorbě je patrná inklinace k větší zdobnosti, tvarové a výrazové složitosti. Typická je pro ni zemitost, sytost a barevný kontrast. V jedné soupravě kombinovala i dva způsoby začištění okrajů (např. ubrus paspulovaný a ubrousky s vytřepenými okraji). Početně bohatá a stylově různorodá je její produkce prostírek. Detail komplikovanějšího tradičního vzoru někdy používala jako samostatný prvek nebo ho duplikovala v organizovaných odstupech a různém úhlu natočení.

Ve druhé polovině 80. let lidové motivy opustila a navrhovala vzory téměř konstruktivistického charakteru. Barevné schéma se postupně zklidnilo a v raných 90. letech dospěla k nekomplikovaným výšivkám vyvedeným v jednom tónu prostřednictvím několika základních stehů. Věnovala se ale také bílé výšivce s figurálními a vegetabilními motivy. Bílé prostírky z počátku 90. let dekorované asymetricky umístěnými políčky počítané výšivky působí jako zaplátované. Ze stejné doby pochází série stylizovaných vyšívaných obrázků historických měst a nemovitých památek Čech a Moravy.

Terezínský archiv obsahuje také pár ukázek oděvních výšivek Evy Vítové z první poloviny 70. let. Několik modelů jednobarevných tvarovaných šatů dekorovala ažurovou výšivkou vedenou středem po celé délce oděvu, tvořící klín na zvonové sukni nebo pásy na rukávech. Na jiném modelu aplikovala vegetabilní motivy z Púchovské doliny na kapsy a pod lem výstřihu. Pracovala i s tradiční černou zaplštěnou výšivkou. Na počátku 80. let dotvořila několik modelů ve stylu ethno.

Vyšívané módní doplňky byly sice okrajovější produkcí, pro výtvarnice byly však jistě zajímavou výzvou. Vyšívané halenkové límečky navrhovaly Vlasta Edelmanová a Jarmila Sláčiková, Ludmila Kaprasová vytvořila kašmírový turban s rostlinou výšivkou, Hana Králová průsvitné šátečky, Zdenka Hajduchová kapeníčky. Geometrické, extravagantní výšivky na klopách sak, dekoltech halenek či perličkové aplikace na náramenících Vlasty Wasserbauerové jsou lidovému prostředí již na hony vzdálené.

16. Krajky

Původní krajky sloužily praktickým účelům, stejně jako první výšivky. Nejsnazším způsobem, jak zacelit tkaninu sejmoutou z tkalcovského stavu, bylo uvázat z volných osnovních nití štrápce. Krajky šité vznikaly rozrušením tkaniny a následným stažením a obšitím těchto částí. Mohly vzejít z potřeby provzdušnit nepoddajnou hrubou tkaninu ze lněné nebo konopné příze (např. pro hedvábí se šité krajky nehodí). Nebo naopak, za předpokladu další úpravy, bylo docíleno zpevnění příslušné plochy tkaniny. Krajky také zpevňovaly a zacelovaly kraje nebo umožňovaly spojení několika kusů tkanin.

Paličkované krajky byly nejrozšířenějším typem krajky na území Československa a vynikají velkou rozmanitostí. Splétáním a proplétáním útkových a osnovních nití na válcovité podušce s podvinkem mohla krajkářka paličkovat nepřetržitě dlouhý pruh krajky. Její hustota se odvíjela od množství dírek, kterými byl v kosočtverečné síti propíchnán vzor na podvinku. Do dírek kladla krajkářka při práci špendlíky a nitě kolem nich splétala. Pevnost výsledné krajky závisela na dostatečně silném navinutí vláken na paličky. V českých školách a pro obchod se paličkovalo z bílých lněných či bavlněných, případně rezných nití. V Krušnohoří používaly krajkářky na černo obarvené hedvábí, na Slovenku, kromě bavlny, lnu a konopí, využívaly také kopřivová vlákna nebo surové hedvábí. Slovenské krajky byly místy hodně pestré, používala se i zlatá a stříbrná vlákna.¹⁸⁶

Další krajkářské techniky nenalezly v ÚLUV tak široké uplatnění. V případě tzv. irského háčkování se navíc ani nejedná o naši tradiční techniku, byť se stala charakteristickou např. pro moravskou obec Zašovou. Krajku síťovanou tvoří půdice z nití podélných a příčných nebo diagonálních, spjatých v místě křížení uzlíčkem, k její výrobě se používá síťovací jehly a válečku. Síťovanou technikou se vyráběly např. ženské čepce.

Místní krajkářská tradice vzešla z primitivních technik různých pletenic, vázaných tkanic, volného tkaní na svislém stavu, pletení na rámu (krosienky) nebo tkaní hřebenem. Techniky západoevropského původu souvisely vždy s dobovou módou a jejich rozvoj nebo zánik souvisel s mírou poptávky. Ve druhé polovině 16. století se na našem území objevuje paličkovaná krajka, jejíž původ leží pravděpodobně v Itálii. Stejně jako v případě výšivek se motivy šířily nejdříve ze šlechtických vzorníků, posléze z tištěných Musterbuchů.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Marie Serbousková-Sedláčková: Techniky lidového krajkářství v Československu, in: Věci a lidé 1949-1950, r.2, č.3-5, s.145

¹⁸⁷ VaL 2.r. 49/50, č.3-5 s.97 JV: Staré tradice krajkářství v Československu (pův.vyšlo 1928 jako propagační spis pro soudobou výstavu v Brně a pro výstavy v cizině:

V Čechách sloužilo krajkářství především výdělku, proto byly do zdejších krajkářských lokalit uměle zaváděny techniky ze západní Evropy, které byly právě v módě. Významnou krajkářskou oblastí byly Krušné hory, kde se o jeho rozvoj zasloužila Barbora Uttmanová. Obecně lze říct, že se krajkářství často vyskytovalo v báňských lokalitách jako typický domácí přivýdělek hornických žen a hornické rodiny ho případně šířily dále. Od druhé poloviny 18. století byly v některých místech zakládány krajkářské školy (v Žatci, Lokti, Kraslicích, Jáchymově a jinde). Žákyně se zde učily zhotovovat aktuální módní techniky zejména bruselského krajkářství a některé techniky německé. Krajky se distribuovaly buď prostřednictvím podomního prodeje v lázeňských městech, nebo byly vyváženy do Německa, Anglie, Spojených států amerických či Itálie.¹⁸⁸

V roce 1879 by ve Vídni zřízen C. k. školský ústav pro domácí průmysl, kterému podléhaly všechny krajkářské školy z celého území Rakouska, spadalo sem tedy i krušnohorské krajkářství. Záměrem bylo sloučit výrobce v obchodní družstva a vytvořit společnou prodejnu. V roce 1919 převzal jeho činnost na území Československa Státní ústav školský pro domácí průmysl v Praze.

Krajky se vyráběly také na některých místech Šumavy a jižních Čech. Do oblasti Orlických hor zanesla krajkářství žena belgického císařského plukovníka Magdalena Grambová roku 1642. Krajkářství se zde rozvíjelo ve Vamberku, Žamberku, Rychnově nad Kněžnou a Javornici.¹⁸⁹ Místní doménou byly a jsou paličkované krajky a krajky zvané vláčkové užívající tylového podkladu. Užívány byly pro krojovou potřebu v celých Čechách, na Moravě i Slovensku. Své kořeny zde zapustily také jemné valencienské a bruselské krajky. Vamberecká krajkářská škola byla založena roku 1889 a roku 1905 byla postátněna. Po roce 1945 převzalo výrobu a distribuci orlických krajek družstvo „VKV“, které pokrývalo krajkami z kopřivového vlákna a vláčkovými krajka krojovou potřebu Moravského Slovácka.

Na Moravě se vyráběly krajky převážně pro domácí krojovou potřebu a cílené pokusy o obrodu a rozvoj zdejší tradice se vážou až k začátku 19. století. Z výrazných tradičních technik můžeme jmenovat zuberské vyšívání, založené na vyplňování dírek tkaniny síťovanými pavoučky. Do dnešní doby se udržela technika zašovské krajky, která vychází irského háčkování, uměle zavedené do obce Zašové v roce 1906. O záchranu původních moravských vyšivek a krajek se pokoušela Moravská ústředna pro lidový umělecký průmysl

¹⁸⁸ Josef Vydra: Staré tradice krajkářství v Československu; in: Věci a lidé 1949-1950, r. 2, č. 3-5, s.109

¹⁸⁹ Z Javornice pochází jedna ze zakladatelek novodobé české krajky Marie Sedláčková-Serbousková.

v Brně. Ve Vesně se o propagaci starých textilních technik starala Ida Gregorová, která se později věnovala školení krajkářského dorostu a organizaci kurzů pro moravský ÚLUV.

Od konce 19. století se množství dalších spolků s menším či větším vkusem pokoušelo udržet krajkářské řemeslo při životě. Některé se později, po zřízení Ústředí lidové a umělecké výroby, staly jeho součástí.¹⁹⁰

16.1 Státní školský ústav pro domácí průmysl a Božena Rothmayerová; Marie Sedláčková-Serbousková

Podobnou činnost jako později ÚLUV vykonával v oblasti krajkářství Státní školský ústav pro domácí průmysl. Jeho úlohou bylo zvyšovat úroveň krajkářských škol, zamezovat úpadku řemesla, věnovat se propagační činnosti především na zahraničních výstavách a veletrzích. Kromě paličkované, šité krajky a výšivky, se ústav věnoval oboru košíkářství, pletařství, lidové dřevěné hračky, hrnčině, keramice a dalším odvětvím. Novátorská byla krajkářská tvorba některých jeho pedagožek a výtvarnic, především Anny Rosové, Boženy Rothmayerové, Bohumily Gruškovské, Milči Eremiášové¹⁹¹, v čele se zakladatelkou české moderní krajky, Emilií Paličkovou. Vznikaly zde návrhy na oděvní a interiérové doplňky odpovídající soudobým potřebám městského člověka. Po druhé světové válce zakládal ústav školy v tradičních krajkářských lokalitách a začal spolupracovat s ÚLUV, stejně jako např. družstvo Vamberecká krajka.¹⁹²

Krajkářská tvorba ÚLUV, více než na dekorativní a vysoce umělecké dílo Emilie Paličkové, navazovala na průkopnické práce Boženy Rothmayerové, které vycházely ze zákonitostí techniky a materiálu. Počátky její krajkářské tvorby spadají do druhé meziválečné dekády. Už od počátku upřednostňovala nekomplikované postupy a jednoduché geometrizované motivy. Použitím tehdy netypické síly nebo barvy příze, kombinací materiálů různého charakteru vznikaly originální a velmi moderní paličkované nebo šité krajkářské výrobky. I v jiných textilních disciplínách prokazovala Rothmayerová schopnost vystihnout ducha doby a někdy ho dokonce předběhnout, jak dokládají její návrhy dámských kalhotových kostýmů *pro práci, domov a společnost*, které otištěny ve výstavním katalogu *Žena doma* v roce 1929. Kromě krajkových prostírek navrhovala subtilní paličkované kabelky, nebo naopak tašky

¹⁹⁰ Například slovenské družstvo Detva vzniklo z původního spolku Isabella. Do ÚLUV vplynul i Spolok pre zvaladenie ľudového priemyslu, který založila Ema Marková. Zádruha?

¹⁹¹ Jaroslav Kruis: O výzkumu a práci Školského ústavu umělecké výroby; in: Umění a řemesla 1965, r. X, č. X, s. 115

¹⁹² Anna Pospíšilová: Pro zachovu lidového krajkářství; in: Věci a lidé 1949-1950, r. 2, č. 3-5, s. 136

z neběleného hrubého špagátu. Koncem padesátých let začala navrhovat prostírky z pruhované matracoviny zakončené poutky obšivanými silným špagátem. (Svým hravým a pozitivním charakterem mohou evokovat mnohem pozdější tvorbu Evy Jandíkové.)¹⁹³ Za své originální macramé šperky z provázků, kamínků a dřevěných korálků získala v letech 1968 a 1971 ocenění na jablonecké Mezinárodní výstavě bižuterie.¹⁹⁴ Inklinace k prostému materiálu, logické stavbě díla a záměrná úspornost technických a výrazových prostředků spojují textilní tvorbu Rothmayerové s tou částí produkce ÚLUV, která zcela absorbovala zásady režného slohu.

Podobnou souvislost můžeme konstatovat u tvorby Marie Sedláčkové-Serbouskové, členky Artělu, která v letech 1920 a 1921 prováděla národopisný terénní výzkum slovenské krajky. Na Slovensko se vydala z popudu Josefa Vydry. Výsledkem její aktivity měla být dokumentace původních slovenských technik a pokus o oživení místního domácího průmyslu. Soubor paličkových prostírek, částečně inspirovaných získaným historickým materiálem, prezentovala v roce 1925 na pařížské Mezinárodní výstavě dekorativních umění.¹⁹⁵

16.2 Krajka v ÚLUV

V první fázi své existence měl ÚLUV na starosti také rozvoj průmyslové výroby, kam spadala i strojová krajka, která byla v té době naším žádaným exportním artiklem. ÚLUV převzalo továrny pro výrobu krajek v Zelené hoře a bublavskou továrnu pro výrobu výšivek. Návrhy pro výrobu vypracovaly žačky Emilie Paličkové v moderním duchu s ohledem na strojový způsob produkce.¹⁹⁶ Potenciál krajkářského řemesla pro export zamýšlel ÚLUV plně využít. Vzorování v brněnské a uherskohradišťské odbočce bylo prováděno tak, aby se výrobky dobře uplatnily v přímém i nepřímém exportu. Byly vybrány techniky, které bylo možné bez nesnází dále rozvíjet a tržně zhodnotit. Národohospodářský význam krajkářství byl spatřován ve výhodném poměru hodnoty suroviny a práce, ve využití někdy nesnadno zaměstnatelných pracovních kapacit a především v umělecké hodnotě, která sloužila státní reprezentaci.¹⁹⁷

¹⁹³ Jiřina Vydrová: Božena Rothmayerová a moderní textilní tvorba; in: Umění a řemesla 1981, r. X, č. 3, s. 43, 66sq.

¹⁹⁴ Ludmila Kybalová: Božena Rothmayerová; in: Tvar 1970, r. 21, č. 2, s. 49-58; Naděžda Melniková-Papoušková: Bižuterie Boženy Rothmayerové; in: Umění a řemesla 1972, r. X, č. 4, s. 19

¹⁹⁵ Lada Hubatová-Vacková (ed.): Modfolk. Modernita v lidovém, Praha 2015, s. 22; Jiřina Vydrová: Za Marií Sedláčkovou-Serbouskovou; in: Umění a řemesla 1964, r. X, č. 4, s. XXVI sq.

¹⁹⁶ Anna Pospíšilová: Strojová krajka v Československu; in: Věci a lidé 1949-1950, r. 2, č. 3-5, s. 176

¹⁹⁷ Josef Chytil: Krajkářství a vyšivačství na Moravě; in: Věci a lidé 1949-1950, r. 2, č. 3-5, s. 186

Potenciál praktického zhodnocení krajkářských a vyšivačských dovedností v soudobé oděvní kultuře nebyl veliký. Počáteční snaha začlenit krajkou a vyšivku do oblasti módní tvorby v podobě límečků nebo jiného drobného akcentu na jinak ryze praktických oděvech nemohla uspět. Tyto výrobky byly ekonomicky nerentabilní a po estetické stránce rychle zastarávaly.

Po celou dobu existence ÚLUV se krajka, stejně jako vyšivka, dobře uplatňovala na stolním textilu v podobě obrub a jiných ozdobných detailů, někdy v kombinaci s ručně tkaným podkladem z produkce tkalcoven ÚLUV. Výtvarná a finanční exkluzivita determinovala tyto bytové doplňky jako luxusní exportní zboží či sortiment pro zámožnější zákazníky.

Širší veřejnosti byla dostupná paličkovaná přání a jiné upomínkové předměty. Ve shodě s tehdejší obecným trendem, který prosazoval jako nástěnnou dekoraci textilií, nabízelo ÚLUV několik typů závěsných obrazů ve velikostním rozptylu od miniatur, přes větší kakemona či panó až k monumentálním realizacím, které se staly charakteristickými zejména pro volnou tvorbu Luby Krejčí a Ludmily Kaprasové. Jejich díla pravidelně reprezentovala Československo na mezinárodních přehlídkách, výstavách užitého umění či krajkářských sympoziích.

Velký podíl na jejich úspěchu umožnila zručnost lidových krajkářek z Postřekova u Domažlic a družstva Vamberecká krajka. Nejzkušenější ze skupiny postřekovských pracovníček byly Marie Buršíková a Marie Tauberová, které realizovaly i velmi rozměrná krajková panó. Při volbě síly nitě vycházely výhradně ze svých zkušeností. Velmi dobře se vyrovnaly s odlišnou funkcí krajky, která se z tradiční ozdoby oděvu a ložního prádla stala plnohodnotným uměleckým dílem.¹⁹⁸

Nemalý podíl na tom jistě měly výjimečné návrhy **Luby Krejčí**. Vyučená modistka, textilní výtvarnice a vystudovaná etnografka, která se při volbě motivů obracela k lidovým obyčejům, dokázala ve svých kompozicích napodobit půvab lidových předloh. Během šesti let svého působení v ÚLUV dokázala vytvořit výjimečné vyšivkářské a krajkářské dílo, které ukázalo možné cesty jejím následovnicím. Kromě již zmíněné vyšivky, se věnovala rekonstrukcím a aplikacím tradičních lidových tkanin, textilnímu tisku a modrotisku, oboru módních doplňků, návrhům klobouků, předmětům z laminátu, drátu, plechu, upomínkovým předmětům, dřevěným, textilním a slaměným figurkám.¹⁹⁹ V oboru krajky navrhovala záclony vyšívané nebo protahované na tylu a síťované a především se věnovala nástěnné kraje v miniaturní i

¹⁹⁸ Jitka Staňková: Postřekov a krajkářská tradice; in: Umění a řemesla 1967, r. 11, č. X, s. 109; Vladimír Bouček: O vývoji krajkářské práce; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 5, s. 173

¹⁹⁹ Ludmila Kybalová: Luba Krejčí; in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, Praha 1995, s. 406

monumentální podobě. Vytvořila například početný soubor krajek a výšivek s tematikou tradiční svatby.²⁰⁰

Svá velkoformátová panó a prostorové předěly nazvaly nit'áky a doslova s nimi dobyla svět. Vytvářené byly technikou šité krajky, jejíž osnova byla fixovaná v rámu, který zůstával součástí díla. Podle šablon se na podkladovou režnou síť připevňovaly další režné nitě pomocí prostého zauzlování, obšívání či složitějšího vrstvení. Technika se dala kombinovat s tkaním a přidáváním barevných nebo kovových vláken. Pro Vladimíra Boučka představovala její krajkářská práce *dobré zažití vývojového předstupně režného charakteru*,²⁰¹ který mohl pozitivně vývoj náročnějších vláčkových krajek (užívaných např. na kapesníky). Nit'áky prezentovala v roce 1958 na bruselské světové výstavě, kde získala stříbrnou medaili. O dva roky později získala na dvanáctém milánském Triennale zlatou a dvakrát byla oceněna organizací American Institute of Decorators. Účastnila se dlouhé řady skupinových výstav doma i v zahraničí²⁰², včetně bienále v Lausanne. Samostatně vystavovala v mnoha evropských státech, v severní i jižní Americe, Japonsku a na Novém Zélandu.

V technice krajky vyznívají žánrové figurální výjevy **Hany Králové** ještě odlehčeněji, než ve výšivce, což prozrazují i některé názvy: Dva mulisáci, Klubko dětí, Modrý kocour, Slunce v nůši, Husa v nůši, Družstevnice, Ohnivě pometlo, Komety, Vlasatice, Astronaut, Tančící s basou a podobně. K drobnějším krajkám patří lněné prostírky a novoročenky. Větší kakemona kombinují plochy plné tkaniny a paličkové krajky z rozpletených nití.

Ve svých monumentálních, prostorových krajkových enviromentech využívala **Ludmila Kaprasová** znalosti starých lidových technik pletení na rámu, šité nebo paličkové krajky. První trojrozměrné objekty vznikaly již za dob jejích studií na pražské VŠUP. V oblibě měla režné přírodní materiály a monochromní barevné ladění s občasným barevným akcentem. V ÚLUV se téměř šestnáct let věnovala tkanému textilu, výšivce a krajcce. V oboru krajky jsou nejhojněji zastoupeny návrhy ubrusů lemované vyvazovanými trásněmi, kakemona a menší paličkové obrázky. I zde uplatňovala oblíbené motivy sluncí. Někdy volila kombinaci materiálů: jutu, sisal, zlatý dracoun, koží chlup. Staré techniky vázaných střapců - drhání, použila pro výrobu šperků a letních dámských tašek. V drhaných špercích experimentovala se stříbrnými nitěmi v kombinaci se skleněnými kuličkami nebo

²⁰⁰ Karel Zástěra: O novém uplatnění výšivek a krajek; in: Umění a řemesla 1960, r. 4, č. 1, s. 22

²⁰¹ Vladimír Bouček: O vývoji krajkářské práce; in: Umění a řemesla 1958, r. 2, č. 5, s. 173

²⁰² Krejčí byla členkou umělecké skupiny Umění a řemesla, kterou v roce 1960 založili výtvarníci z ÚÚŘ a ÚLUV. Několik výstav absolvovala v tandemu s Václavem Kautmanem, bývalým kolegou ze slovenského ÚLUV.

jabloneckými perličkami, později začala upřednostňovat dřevěné prvky.²⁰³ Spolupracovala také s ÚÚŘ v navrhování tapiserií, ručně vázaných koberců a potahových tkanin.

Souběžně rozvíjela také svou autorskou tvorbu. Se svými monumentálními krajkovými objekty se účastnila mnohých zahraničních expozic. Na výstavě Československo, konané roku 1970 v Moskvě, instalovala objekt „Světlo v lese“: kinetický environment sestával ze dvou silných sisalových sloupů z drhané krajky, jejichž středem bylo provlečeno lano se zavěšenými plexisklovými koulemi. Při jiné příležitosti zase použila kombinaci krajky a zrcadel. Její nejzajímavější autorská výstava se odehrála v roce 1984 v malém pozdně gotickém kostele Nejsvětější Trojice v Jindřichově Hradci. Vystavila zde svou slavnou trojrozměrnou krajku „Nebořme katedrály!“, za kterou obdržela v předchozím roce první cenu na Mezinárodním bienále krajky v Bruselu.²⁰⁴ Úspěšná zde byla i v roce 1989, stejně jako na mezinárodních kláních v Mnichově (1989), Lyonu (1992).

Vlasta Wasserbauerová přispěla nápadem adjustovat i drobné krajky do dřevěných rámečků, což byl mnohem estetičtější způsob, než obvyklé upevňování do skla. Několik menších obrázků v kombinaci paličkované krajky a tkaniny vytvořila v roce 1991 i Eva Jandíková.

Od 60. let se krajka stávala plnohodnotnou uměleckou disciplínou a trendem na domácí i mezinárodní scéně. V Jindřichově Hradci se od roku 1976 prezentovaly české textilní výtvarnice na nepravidelně konaných přehlídkách s názvem „Krajkový závěs“, nejvýznamnějším krajkářským kláním bylo bruselské Mezinárodní bienále krajky, které se konalo poprvé roku 1983. Nejrozsáhlejší zahraniční expozice „Česká krajka“ se odehrála roku 1983 v Bruselu. Prostřednictvím dvě stě dvaceti exponátů prezentovala to nejlepší z české krajkářské tvorby od meziválečné éry po současnost.²⁰⁵

²⁰³ Na mezinárodní výstavě bižuterie v Jablonci v roce 1968 získaly tři stříbrné medaile.

²⁰⁴ Ondřej J. Sekora: Svět textilu Ludmily Kaprasové; in: Umění a řemesla 1984, r. X, č. 1, s. 40

²⁰⁵ Dagmar Tučná: Česká krajka 1983; in: Umění a řemesla 1984, r. X, č. 2, s. 13

17. Předtkalcovské techniky

Do roku 1945 se na území bývalého Československa²⁰⁶ v terénu dochovalo několik velmi starých tkalcovských a pletařských technik pocházejících z doby před vynalezením tkalcovského stavu. Jejich výrobní postupy a pracovní nástroje byly primitivní: prostý rám pro napnutí osnovy, tyčky, špalík dřeva pobitý hřebíky, různé hřebenovité nářadí, dřevé destičky, ruka. Níže popisují pouze ty techniky, které se podařilo úspěšně aktualizovat pro potřeby soudobé bytové a oděvní kultury.

17.1 Krosienky

Technika pletení na rámu, resp. krosienkách (příp. na stávku, na stativkách) je stará více než 3000 let. Ještě v 19. století se v lidovém prostředí běžně používala pro výrobu oděvních součástek ženských krojů, ale dochovány jsou i příklady z prostředí měšťanstva a šlechty. Její výskyt v českých zemích je doložen v písemných pramenech z 15. století. V té době se jí užívalo k pletení závoje (šlojírů). Roku 1912 věnovala krosienkové technice samostatnou publikaci učitelka ručních prací Anna Černá, která prosazovala její užití v módě a na oděvních doplňcích, do druhé poloviny 20. století se však její znalost dochovala pouze na východní Moravě a na Slovensku. Na Valašsku a Slovácku vznikaly bavlněné krosienkové čepce a vlněné pásy dlouhé i více než dva metry a zakončené ozdobnými štrápci. Pomocí krosienek se zdobilo spodní prádlo a ubrusy, vyráběly se ozdobné vložky do polštářů, pletly se záclony, zástěry.

Krosienkovou technikou bylo možné vytvářet hladký úplet (prostinu) vzájemným obtáčením osnovních nití, nebo plátnovou vazbu křížením nití v pravém úhlu a diagonálním směru. Mezi příčky rámu, jehož velikost musela být přizpůsobena rozměru vyráběného předmětu, se navinuly osnovní nitě tak, aby vytvářely osmičky. Uprostřed členila osnovu dřevěná hůlka (palička). Nítě se proplétaly prsty a upletené řady se zajišťovaly paličkami, jejichž tloušťka určovala velikost a hustotu oček. Při pletení se ve spodní polovině rámu vytvářela ta jistá pletenina, ale zrcadlově obrácená. Po dokončení se pletenina mohla v polovině rozstříhnout a zajistit sešitím. V případě výroby čepců tak vznikaly rovnou dva kusy. Základní vazbou je prostina, kterou známe např. z drátěných plotů nebo obalů na sifonové lahve. Vytvářet se ale dají i poměrně bohaté vzory buď pravidelně rozmístěné v celé ploše, nebo centrálně komponované. Dírky, vlnovky, meandry, kosočtverce a další. Krosienkové úplety se po své délce samovolně kroutí do sebe, zatímco po šířce jsou neobyčejně pružné, což umožňovalo

²⁰⁶ Žádná z nich se nedochovala v rámci samotných Čech.

čepec dobře přizpůsobit hlavě a schovat pod něj i velké množství vlasů. V důsledku samovolného kroucení se ale technika více nerozvíjela a postupně byla vytlačena průmyslovou produkcí.²⁰⁷

17.2 Krosienky v ÚLUV

V první polovině 50. let navštívila Ema Marková Zděchov, obec ležící nedaleko Vsetína, aby zde zaznamenala dovednosti posledních dvou pamětnic této prastaré techniky.²⁰⁸ Z jejich zkušeností následně čerpaly inspiraci výtvarnice ÚLUV: Marie Matoušková, Eva Vítová, Helena Wahnerová, Milada Jochcová a Irena Schuellerová.

Staré textilní techniky studovala nejintenzivněji Marie Matoušková z pražského ÚLUV. Krosienky uplatnila na návrzích oděvních doplňků: jednoduchých zimních čepic (formovaných do žádoucího tvaru až na hlavě nositelky), baretů, kloboučků, šál, kruhových límců, palečnic. Krosienkovými náplety a kapucemi dovářela některé sportovnější modely z pražské produkce. Volila jednoduchou barevnost režných odstínů, někdy v kombinaci se sytější tónem. Vzorovala i v pružích nebo obohatila technickou škálu využíváním zdvojených přízí, čímž evokovala dojem plátňové vazby. Její úsilí směřovalo k širšímu využití krosienkové techniky pro výrobu svetrů a bund a uplatnění bohatého rejstříku krosienkových vzorů.

Pro výrobu oděvních a bytových doplňků se používalo tradičních krosienkových vazeb, které dobře plnily zamýšlený účel, pro závěsné dekorace volily návrhářky i jiné, volnější vazby, doplněné uzly, třásněmi a doplněné dalšími materiály. Někdy ponechávaly jako součást výsledného díla pracovní rám i paličky. Pro své výtvarné a technické kvality (pružnost, měkkost, lehkost, strukturovanost) se krosienkové pleteniny ve druhé polovině 20. století dostaly do popředí zájmu textilních výtvarnic v Čechách i jinde v Evropě.²⁰⁹

²⁰⁷ Jitka Staňková / Ludvík Baran: Tradiční textilní techniky, Praha, s. 69; Eva Urbachová / Jitka Staňková / Jaroslav Orel: Práce na rámu a její dnešní využití (krosienky); in: Umění a řemesla 1963, r. 7, č. 2, s. 74

²⁰⁸ Ema Marková: Pletenie na krosienkách na Morave; in: Věci a lidé 1954, r. 6, s. 297

²⁰⁹ Eva Urbachová/Jitka Staňková/Jaroslav Orel: (pozn. 180) Ibidem.

17.3 Guby

Guba je tkanina, do jejíž řídké osnovy byla zatkávána dlouhá vlněná ovčí příze - vlas (*struky*). Pravěké textilie podobného typu se dochovaly v oblasti západní Asie, do Evropy se jejich výroba dostala z východu a jihu a na území Slovenska ze Zakarpatské Ukrajiny. Gubárskou technikou se vyráběly přikrývky pro lidi i koně, kabáty pro vozky, sedláky, rybáře a pastýře.²¹⁰ Velmi dobře totiž chránila proti zimě a dešti.

Vlna se nakupovala na trzích, třídila podle kvality a barvy. Na struky a osnovu se používala výhradně jarní vlna. Vlna musela být praná na ovci, aby se zabránilo ztrátě přirozené mastnoty a ohebnosti. Musela se očistit od prachu, následně se čechrala drátěnými hřebeny. Po utkáni se guby jeden den máčely a promílaly v kádích postavených v potoce. Po proschnutí se přečesaly.²¹¹

17.4 Guby v ÚLUV

Slovenské guby obdivoval již v meziválečných letech Josef Vydra. Gubárskou techniku dokonce zařadil do učebních osnov na bratislavské ŠURce. Guby byly také součástí jeho konceptu na vytvoření *lidové módy*, kterým se pokoušel nahradit nevkusné produkty národního svérázu. Obrodit starou techniku se tehdy nepovedlo kvůli nedostatku materiálu a také v souvislosti se zavřením poslední dílny v Jelšavě, kdysi velkého soukenického střediska, odkud se gubárské výrobky úspěšně vyvážely na Balkán a Blízký východ. V roce 1958 však slovenské ÚLUV vybavení jelšavské dílny zrekonstruovalo a výrobu obnovilo. Používala se zde vlna z Valašska, která díky své hrubosti a délce umožňovala vytvářet plnou kvalitní tkaninu.²¹² Vlasové koberce a přehozy se od té doby často vyskytovaly v expozicích českého i slovenského Ústředí. Vyráběly se nejčastěji v jednom přírodním odstínu vlny, ale i vzorované pruhy nebo čtverci v kontrastních kombinacích. Prodávaly se v Praze, Bratislavě a Vysokých Tatrách. Ojedinělý byl experiment slovenské výtvarnice Kamily Rauchové využít guby v oblasti módy.

²¹⁰ Kabáty se vyráběly nejčastěji v bílém, černém a šedém odstínu, ale barvili se i na modro, červeně a zeleno. Střih byl velice prostý, výstřih a rukávy se vykrojily ostrým nožem, obšily a doplnily se knoflíky z pestrobarevného sukna.

²¹¹ Ema Marková: O gube trochu ináč; in: Umění a řemesla 1964, r. 8, č. 1, s.38sq.

²¹² Ema Marková/Viola Thainová: Jelšavské gubárské tkaniny; in: Umění a řemesla 1960, r. 4, č. 2, s.78

17.5 Zapěstky

Zapěstky byly, stejně jako guby, původně součástí lidového oděvu a v aktualizované podobě se uplatnily shodně jako koberce. Silné vlněné rukávky nosily a vyráběli slovenští muži z hornatých krajů, aby ochránili svá zápěstí proti chladu a při práci se dřevem v lesích. Tkali je na dřevěném, kónicky tvarovaném špalíku, do kterého byly na obou koncích natlučeny hřebíky. Osnova i útek byly z ručně předené ovčí vlny, většinou v přírodní barevnosti (bílá, šedá, hnědá, černá), méně často se užívala barvená příze (zelená a cyklámenová). Pomocí dřevěné jehly se vytvářely vzory nazvané pásy, špalíky, rozmarýnky, zahrádky, srdíčka, rybí kost a jiné. Pracovat se dalo i dvěma barevnými útky, které se vzájemně proplétaly. Útek se ubíjel dřevěnou vidličkou.

17.6 Zapěstky v ÚLUV

První pokusy aktualizovat zapěstky v rámci ÚLUV provedli Vladimír Bouček a Oľga Bujnáková. Koberce tkané horehronskou technikou vystavili v roce 1948 na Slovanské zemědělské výstavě. Později v této praxi pokračovala Viola Thainová ze slovenského ÚLUV, která pracovní postup studovala přímo v terénu. Vzorovala i rozměrnější koberce o ploše 2x3 metry čtvereční.²¹³ Okrajově se zapěstky uplatnily také na soupravách vlněných zimních doplňků. S vývojovým pracovištěm pro kopaničářskou zápěstkovou techniku (i techniku pletení na stativkách) se počítalo v nově postavené budově tkalcovny v Hrubé Vrbce.

²¹³ Viola Thainová: Nové koberce vyvinuté zo zapastkovej techniky; in: Umění a řemesla 1962, r. 6, č. 1, s. 29

18. Nová československá móda

Móda, které je umožněno vyvíjet se ve shodě se svou vlastní vnitřní dynamikou, intenzivně působí na lidské pudy, je svévolná a ze své podstaty podvratná. Nepodporuje kolektivního ducha, ale naopak nežádoucí individualismus. Proto, pokud některá uměleckořemeslná disciplína měla být naprosto a plně pod kontrolou totalitní politické moci, pak to byla móda. Nová móda socialistického státu pochopitelně nemohla za svůj vzor přijímat frivolní a samoúčelné trendy přicházející z Francie.²¹⁴ Její charakter měl odrážet radostný život československých pracujících, zejména *žen činně účastných plodné práce, které mají nárok na to, aby byly dobře a vkusně oblečeny*.²¹⁵ Nemohlo být vhodnějšího pramene inspirace, než jaký představoval tradiční oděv obyvatel českého a moravského venkova.

Obecný trend lidové módy²¹⁶ velmi nahrával aktivitám prvního Ústředí lidové a umělecké výroby, zejména jeho brněnskému atelieru, který se orientoval na vytvoření *oné vpravdě typické československé módy*,²¹⁷ která měla uplatňovat domácí folkloristické prvky a původní lidové tkaniny (v počátcích s vydatným přispěním slovenské části ÚLUV), krajky a výšivky. Současně bylo nutné vyhovět zásadám úspěšného exportu a přizpůsobit vývozní módu požadavkům cílových zemí, avšak při zachování československého výrazu.

V květnu roku 1948 v době, kdy Praha žila Slovanskou zemědělskou výstavou, představilo zvelebovací oddělení brněnského Ústředí lidové a umělecké výroby přehlídku oděvů vytvořených z lidových textilií, s použitím lidových prvků a částečně inspirovaných stříhem krojových součástí. *Svěží a radostné* návrhy vznikly pod vedením vedoucího zvelebovacího oddělení, Karla Langra, ve spolupráci s posluchačkami módního oddělení Školy uměleckého průmyslu v Brně, absolventkami pracujícími v atelieru ÚLUV v Brně, dále s pracovníky návrhového oddělení n. p. BRUNA a módních pletařských závodů v Brně. K vidění byly modely pro všední den i večerní toalety, pracovní oděvy a přes třicet exportních modelů. Ve stejný měsíc byla ve výstavní síni UUV instalovaná expozice krojových loutek a sletových textilií, které také využívaly tradiční materiály. Výstavu připravil Vladimír Bouček.

Úkolem mimořádné naléhavosti se na přelomu 40. a 50. let stalo vyřešení funkčního a bezpečného pracovního oděvu, který by zároveň dodával pracujícímu člověku sebevědomí a

²¹⁴ J. P.: O českou módu. Karel Langer.; in: Tvar 1948, r. 1, č. 4, s. 82

²¹⁵ Blažena Šotková: Nová československá móda se představuje; in: Tvar 1948, r. 1, č. 4, s. 108

²¹⁶ Navrhování lidové módy se stalo studijní úlohou odborného školství a praxí návrhových a výzkumných oddělení. Kromě ÚLUV se jí věnovalo např. Vývojové středisko Textilní tvorba.

²¹⁷ Blažena Šotková: Nová československá móda se představuje; in: Tvar 1948, r. 1, č. 4, s. 105

vzbuzoval psychologickou sounáležitost s kolektivem.²¹⁸ Namísto svátečních krojů, které tolik obdivoval svéráz, se pozornost návrhářů upřela na tradiční všední oděv a některé speciální funkční doplňky.²¹⁹

18.1 Móda u ÚLUV

Příležitost seznámit se podrobně s technologickými finesami lidových krejčovských mistrů přinesla akce 15.000 krojů, které předcházela odborný průzkum dochované materie. Přinesl poznatky o variacích střihů košil a rukávů, šůsků kabátků a živůtků, rozborů podšívky, vycpávek, pomocných materiálů a mnoho dalšího.²²⁰

Ze získaných informací těžila zejména brněnská odbočka, která byla v prvních letech hlavním střediskem oděvní tvorby v ÚLUV (spolu s jejími Vzorkovými dílnami v Uherském Hradišti). Atelier pro textil a módní tvorbu se věnoval vývoji originální československé módy, oboru pracovních oděvů a návrhům pro export. Atelier registroval a uplatňoval módní doplňky vyráběné družstvy lidové umělecké výroby, věnoval pozornost materiálům z lokálních surovin, vnášel do výroby tradiční materiály a výrobní techniky: modrotisk, len, rekonstrukce lidových tkanin, lýko a jiná pletiva; navrhovala se zde obuv z plsti, vytvořilo se několik souprav pletených tradičními technikami s valašskými motivy (svetr, krpce a rukavice; rukavice, šál a krpce apod.).

Praha měla k dispozici strojní pletárnu (VD Lysá nad Labem) a tkalcovnu na vlněné látky. Místní zvelebovací oddělení se zabývalo tématem strojně pletených svetrů, oděvů z vlněných látek a využitím průmyslových zbytků textilních surovin pro výrobu módních doplňků. Z těchto zdrojů se navrhovaly decentní oděvní komplety (tканá sukně, pletená šála a svetr). Bratislavská odbočka přizpůsobovala své návrhy technickým možnostem spolupracujících družstev, která pracovala většinou v oboru výšivkářském, krajkářském a modrotiskařském.²²¹

Velký podíl ručního zpracování a velmi seriózní přístup k návrhu metráže i všech ostatních detailů, vyplývající z hlubších znalostí tradiční materie, odlišoval oděvní tvorbu ÚLUV od produkce jiných návrhářských oddělení, která v 50. letech také následovala trend lidové módy. Tradiční textilní vazby a modrotiskové vzory používala například Textilní tvorba.

²¹⁸ Josef Vydra: Výstava funkčního a ryziho odívání; in: Tvar 1949, r. 2, s. 131; Božena Lukášová: Nové pracovní oděvy; in: Věci a lidé 1953-1954, r. 4, s. 454

²¹⁹ Například pracovní haleny s vsazenými rukávy byly inspirovány slovenským opléčkem, plstěné střevíce s vlněnou ponožkou zase kopýtci, obuvi východoslovenských horalů.

²²⁰ Blažena Šotková: Důležitost praktického studia technologie šití lidových krojů; in: Věci a lidé 1951-1952, s. 75

²²¹ Gerda Istlerová: Některé problémy oblékání; in: Tvar 1951-1952, r. 4, s. 120

Jednalo se však o průmyslovou velkovýrobu a můžeme tu, v duchu Boučkových tezí, hovořit o periferizaci výtvarného charakteru.

Móda sice netvořila jádro programového zaměření ÚLUV, ale stala se v jistém smyslu reprezentantem jeho snah. Tzv. modelová konfekce ÚLUV kombinovala rysy zakázkového krejčovství (v úrovni návrhu a kvalitě vypracování) a velkovýroby (přihlížela k výrobě v širším měřítku, což ovlivňovalo práci se stříhem). Výtvarník nenavrchoval pro konkrétního klienta, jehož tělesným parametrům oděv přizpůsoboval, ale nejednalo se ani o velkovýrobu, kterou ekonomické důvody omezovaly na kvalitě a tvůrčím rozletu. Průměrný počet vyrobených kusů od jednoho návrhu ÚLUV bylo padesát, což bylo množství, které v modelových závodech odpovídalo pouze výrobě neúspěšnějších šatů z přehlídky.²²²

Oděvní návrháři a návrhářky vycházeli při svých úvahách z původního způsobu užívání textilií a jejich původních funkcí. Další využití původní tkaniny, respektive její rekonstrukce, odviselo od její struktury, taktility, váhy tkaniny, složitosti nebo jednoduchosti textilní vazby a barvy. Oblíbeným krejčovským materiálem byl na prvním místě kanafas, dále chodské strakatítko, ratiné, krizet, moldon, činovať, krojové sukno a modrotisk. Použití krajky a výšivky se také řídilo původními zvyklostmi. Aplikovaly se hlavně v místech spojů a nástřihů, zpevňovaly okraje límců, kapes, lem výstřihu. Paličkované krajky byly tvořeny z vytahovaných nití podkladové látky.²²³

Přejímala se některá netypická stříhová řešení a funkční detaily. Například stříh mužských horehronských soukenných kalhot (*chološni*) sešitých pouze jedním švem na vnější straně, inspiroval nový typ dámských úzkých kalhot. Zapínání pomocí kožených poutek bylo odvozeno od zapínání huní, gub a dalších podobných krojových kabátů. Kůže se v nových oděvech používala také pro ochranu více exponovaných částí. Jindy se naopak původní textilní materiál upravil pro soudobé potřeby. Například jarní kolekce z roku 1961 představila balonové dámské pláště a sukně z impregnovaného přetkávaného kanafasu.²²⁴

Návrhy pánských a dětských oděvů (a příslušné metráže) byly spíše okrajovou záležitostí. Pro mužské košile se užívalo kanafasů, strakatítek a šerek. Nové typy sak se šily z ratiné, vznikaly košilové a teplé sportovní bundy.²²⁵ Dětská móda se objevovala už v počátcích ÚLUV a

²²² Zdeňka Gottwaldová: O módní tvorbě ÚLUV; in: Umění a řemesla 1959, r. 3, č. 4, s. 210sq.

²²³ Ibidem. s. 209

²²⁴ Jitka Staňková: Textilní výroba a lidová tradice; in: Umění a řemesla 1961, r. 5, č. X, s. 226

²²⁵ Jitka Staňková: Lidový textil a jeho aplikace; in: Umění a řemesl 1959, r. 3, č. 4, s. 201

půvabné modely navrhla třeba Luba Krejčí, soustavnější pozornost jí však věnovaly návrhářky až v 80. letech.

Poměrně široká byla nabídka doplňků. V jejich návrzích se dobře uplatnily i předtkalcovské techniky, zejména krosienky, různé tkanice nebo některá pletiva. Textilní kabely a taštičky kombinovaly tkaninu s pletivovými nebo koženými uchy a řemeny. Doplňky z produkce ÚLUV měly většinou bytelný charakter a soudobý výraz. Mimo lidové předlohy se pohybovaly návrhy kašmírových ručně tištěných šátků, které pro ÚLUV navrhovali i externí výtvarníci.

Vytvářet po několik dekád oděvní kolekce omezené mantinely programového zaměření ÚLUV při současné snaze reflektovat módní trendy muselo být nelehké. *Hrozilo tu nebezpečí stylismu a nevyhraněnosti.*²²⁶ Nejsnáze se tyto dva požadavky dařilo skloubit v případě volněji střihových minimálně tvarovaných oděvů, nejméně v pokusech o vyšívání a krajkové aplikace, které se s postupem doby stávaly anachronismem.

Přístupy brněnského a pražského atelieru byly rozdílné. Brněnská Milada Jochcová působila v ÚLUV téměř od jeho počátků, kdy byl tlak na etnografickou čistotu v tvorbě velmi intenzivní. Byla také první návrhářkou, která použila rekonstrukce lidových tkanin a navíc provázanost brněnské a uherskohradištské části ÚLUV u ní podmiňovala větší orientaci na tradici. Návrhy Milady Jochcové se vyznačují kultivovanou uměřeností a ženskostí. Helena Wahnerová těžila více ze soudobých módních trendů, ráda pracovala se strukturovanými tkaninami a volila nápaditá střihová řešení.²²⁷

Módní produkce ÚLUV byla založena na spolupráci oděvních návrhárek a textilních výtvarníků. V Uherském Hradišti byla první textilní návrhářkou Jitka Vodičková (1947-1949). Věra Jochmanová (1965-1967 a 1975-1980) se specializovala na návrhy drobných textilních výrobků s využitím primitivních technik. Odbornicí v oboru lidové výšivky byla Jarmila Sobotková-Sláčiková (1948-1956), orobincem a modrotiskem se zabývala Arnoštka Eberhardová (1947-1984), jejíž pozici převzala Jana Kubínová (1983-1993).²²⁸

Profil brněnského atelieru utvářela více než třicet sedm let Milada Jochcová (v ÚLUV 1947-1986) ve spolupráci s textilním návrhářem Alfrédem Hynkem (1948-1978), který působil i

²²⁶ Helena Jarošová: Možnosti a rezervy. Nad nabídkovou kolekcí oděvů ÚLUV.; in: Umění a řemesla 1984, r. X, č. 2, s. 4

²²⁷ (Nutno ovšem podotknout, že dojem trendovosti nebo naopak konzervativnosti ovlivňuje i kvalita a stylizace fotografie a také míra profesionality modelky.)

²²⁸ Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, Praha 1995

v Uherském Hradišti. Byl autorem prvních rekonstrukcí a specializoval se na vlněnou metráž a dekorační tkaniny. Stejně profesní zaměření měl Josef Zdražil (1969-1995). Stanislav Kučera (1948-1990) experimentoval v oboru batiky, ale jeho široký tvůrčí záběr zahrnoval také návrhy perleťové bižuterie, drobných dřevěných výrobků, vánočních ozdob ze slámy, upomínkových předmětů, dřevěných hraček a doplňkového nábytku. Návrhářkou výšivek a ručně tkaných výrobků byla Eva Vítová (1958-1995), která působila také v Praze. Na přelomu 80. a 90. let se v brněnském atelieru šilo podle návrhů externích návrhářů: Liběny Rochové, Niny Smetanové, Marie Jandorové, Jiřího Enocha a dalších.²²⁹

Počátky pražského módního atelieru jsou spojeny se jmény Noemi Drbalová (oděv), Gerda Istlerová (pleteniny) nebo Vlasta Edelmanová (výšivky, krajky). Osobitější charakter dala pražské oděvní produkci Zdenka Gottwaldová (1957-1964), po níž se pomyslného žezla chopila Helena Wahnerová (1965-1986). Rekonstrukcím a starým textilním technikám se věnovala Marie Matoušková (1958-1965). Návrhům tkanin Jaroslava Bloudková (1961-81) a po ní Eva Jandíková (1982-1994), obě shodně především postřekovským kanafasům. Krajkou a výšivkou se zabývaly Luba Krejčí (1954-1960), Hana Králová (1959-1964), Ludmila Kaprasová (1965-1981) a Vlasta Wasserbauerová (1981-1990). Návrhářkou krojového oddělení byla Jiřina Langhammerová.²³⁰

²²⁹ Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, Praha 1995

²³⁰ Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, Praha 1995

19. Závěr

Kdyby ÚLUV existovalo ve svobodném společenském zřízení a jeho prosperitu by ovlivňovaly zákonitosti volného trhu, jistě by jeho produkce vypadala jinak. Některé disciplíny by pravděpodobně nebyly rozvíjeny z příčiny své ekonomické nerentability, jiným by naproti tomu nebylo umožněno stagnovat. Důležité však je, že úlohy vymezené zákonem bylo vůbec možné naplnit, že jeho výtvarní a odborní pracovníci vytvořili tzv. do šuplíku podobně jako např. v Ústavu bytové a oděvní kultury. Díky poměrně široké distribuční síti poskytovalo svým zákazníkům možnost individualizovat svůj soukromý prostor a vyjádřit svou osobnost prostřednictvím originálních oděvů a módních doplňků. Mnohé tradiční dílny by bez jeho podpory zanikly již krátce po druhé světové válce.

Navzdory pesimistickým názorům, které zaznívaly krátce po zániku českého ÚLUV, se s odstupem doby podařilo některým výrobcům obnovit podnikání, případně se toho úkolu zhostili dědicové. To je příklad strmilovské tkalcovny, strážnického modrotisku, hornácké činovatě a mnohých dalších, kteří své výrobky prezentují například během konání folklorního festivalu ve Strážnici. Péči o tradiční a lidovou kulturu na území celého státu převzal Národní ústav lidové kultury, který provádí výzkum kulturního dědictví v oboru, zpracovává a archivuje získané doklady, organizuje folklorní a vzdělávací akce a poskytuje poradenské služby.

Od roku 2001 uděluje každoročně Ministr kultury České republiky titul Nositel tradice lidového řemesla vybraným vynikajícím lidovým výrobcům. Projekt vychází z dokumentu UNESCO „Doporučení k ochraně tradiční lidové kultury“, jenž vybízí ke zvýšené péči o dosud živé kulturní dědictví. V roce 2017 podalo několik států střední Evropy²³¹ tzv. nadnárodní nominaci na zápis technologie výroby tradičního modrotisku do seznamu nemateriálního dědictví lidstva UNESCO. Mezinárodní komise nominaci schválila v listopadu 2018.

Globalizace, konzum, devastace přírodních zdrojů, unifikace hmotné kultury a závislost koloběhu západní civilizace na počítačích daly vzniknout novodobým trendům jako je permakultura, životní minimalismus či koncept nulového odpadu. Návrat slaví i rukodělná tvorba a tradiční technologie. Systematickou pozornost této oblasti dlouhodobě věnuje např. Lidewij Edelkoort na stránkách trendtablet.com, slovenské ÚLUV v časopise R_U_D (Remeslo, umenie, dizajn) nebo české Material Times, které nedávno uveřejnily text s názvem

²³¹ Jednalo se o spolupráci Česka, Slovenska, Německa, Rakouska a Maďarska.

„Ruční práce působí v digitálním věku terapeuticky“.²³² Při maximálním soustředění na prostý manuální výkon se jedinec dostává do změněného stavu vědomí, kterému se říká plynutí (flow). Znovu přicházíme na to, že rukodělná práce udržuje naši mysl v rovnováze a rukodělné výrobky mohou být, jak věděl už Vladimír Bouček, *psychologicky ozvučné*.

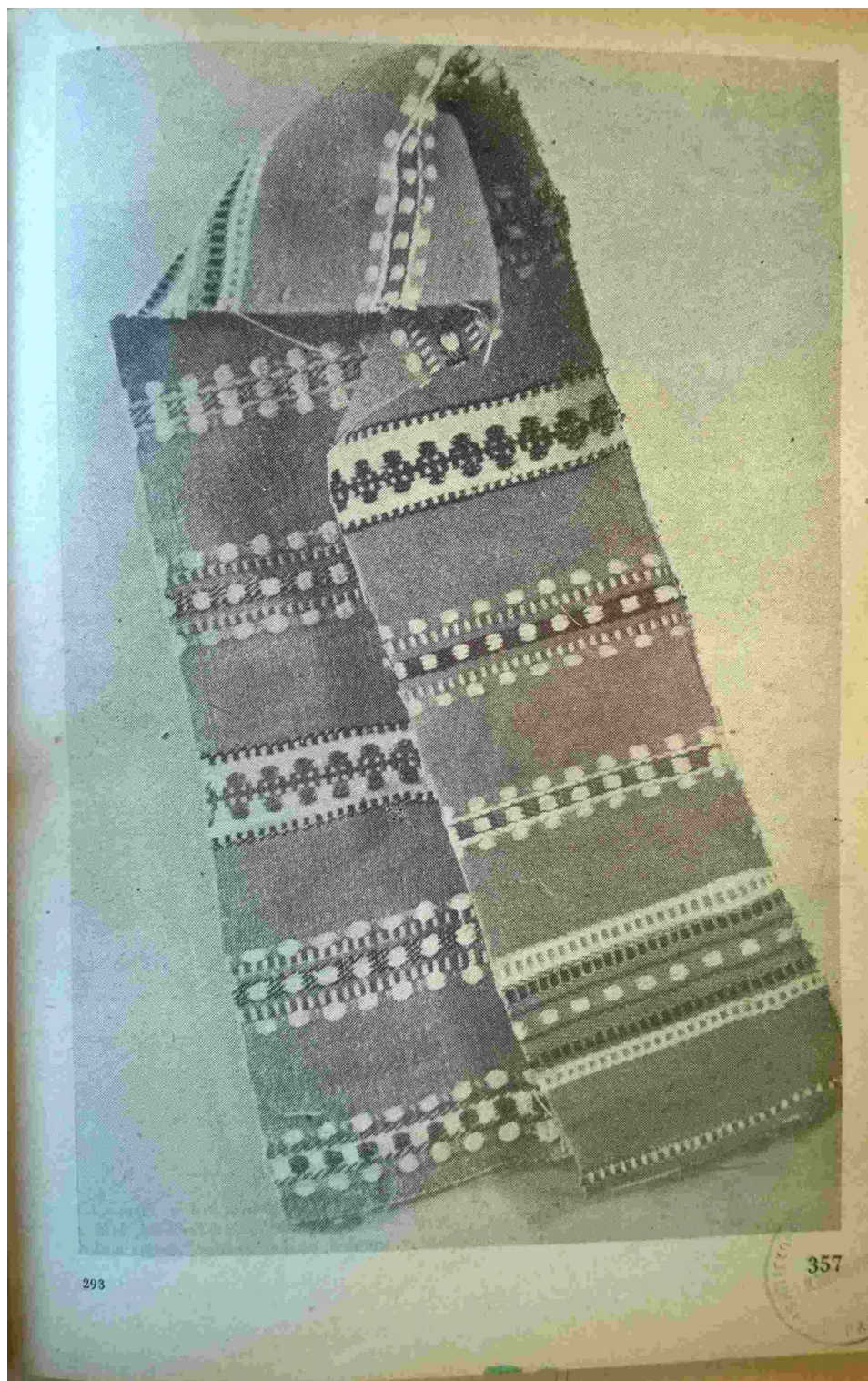
²³² Lucie Tomanová: Ruční práce působí v digitálním věku terapeuticky; viz <https://www.materialtimes.com/tema-tydne/rucni-prace-pusobi-v-digitalnim-veku-terapeuticky.html> (vyhledáno 10. 4. 2019)

20. Přílohy

20.1. Seznam použité literatury a pramenů (výběr)

- Klára Binderová: Modré z kypy. Modrotisk a strážnická dílna Jochových, Boskovice-Strážnice 2013
- Stanislav Brouček / Richard Jeřábek (eds.): Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, Praha 2007
- Lada Hubatová-Vacková: Modfolk, Praha 2015
- Alena Kavčáková (ed.): Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, Olomouc 2010
- Jaroslav Pánek / Oldřich Tůma (eds.): Dějiny českých zemí, Praha 2008
- Theodor Pistorius: Lidová a umělecká výroba, Praha 1946
- Jitka Staňková / Ludvík Baran: Tradiční textilní techniky, Praha 2008
- Lubomír Tyllner (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české – Lidová kultura, Praha 2014
- Vladimír Bouček: O povaze a vývoji modrotisku pražského Ústředí lidové umělecké výroby; Umění a řemesla 1959, r. 3, č. 4, s. 137-142
- Vladimír Bouček: Balance a perspektivy výtvarnického týmu ÚLUV; in: Umění a řemesla 1970, r. 14, č. 1, s. 2-8
- Daniel Drápala: Lidová kultura v kontextu odborných aktivit Vladimíra Boučka; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s. 147-158
- Josef Jančář: Dokumentace Ústředí lidové umělecké výroby a její pokračování; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s. 159-163
- Jaroslav Orel: Rekonstrukce lidových tkanin, Umění a řemesla 1959, r. 3, č. 5, s. 196-200
- Jaroslav Orel: Značkový textil; in: Umění a řemesla 1966, r. 10, č. 2, s. 57-62
- Výtvarné invence; in: Umění a řemesla 1988, r. 32, č. 2, s. 11-16
- Jaroslava Zastávková: Archiv Ústředí lidové umělecké výroby ve sbírkách Valašského muzea v přírodě, in: Museum Vivum II, Rožnov pod Radhoštěm 2006
- Lenka Žižková: Kam kráčíš, Krásná jizbo?; in: Umění a řemesla 1994, r. 36, č. 1, s. 8-10
- Lenka Žižková: Slavné počátky a neslavné konce Krásné jizby a Ústředí lidové umělecké výroby; in: Národopisná revue 2008, r. 18, č. 3, s. 132-134
- Kartotéka vědeckých karet ÚLUV, Archiv Historického muzea NM
- Fond ÚLUV NAD 1270, Státní oblastní archiv Praha

20.1 Obrazová příloha (obrázky 1. – 35.)



1.



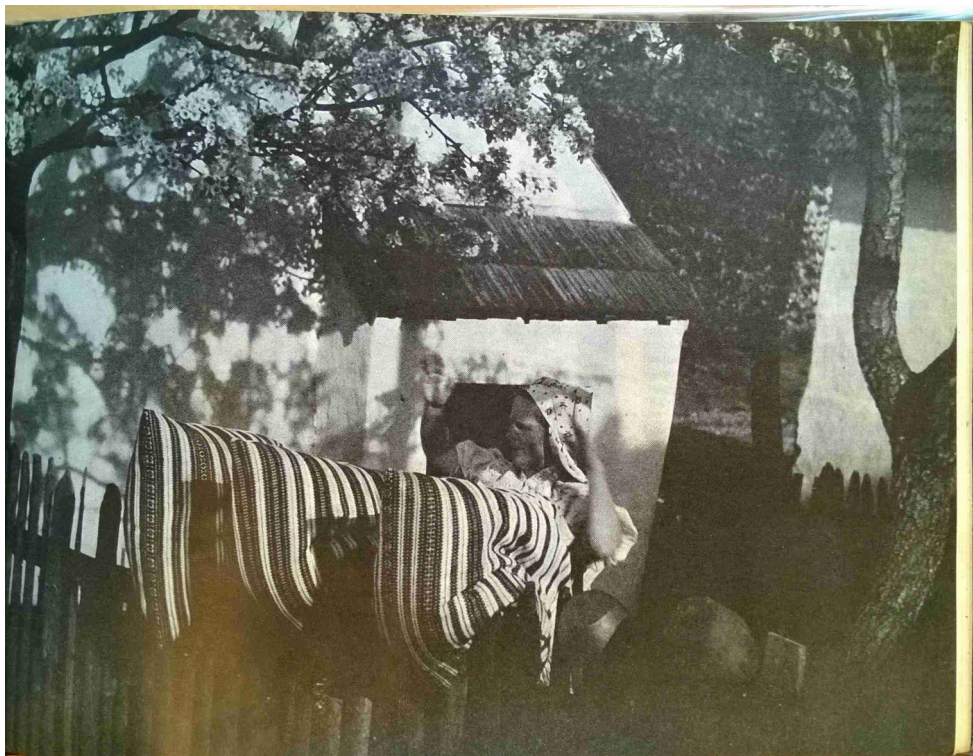
2.



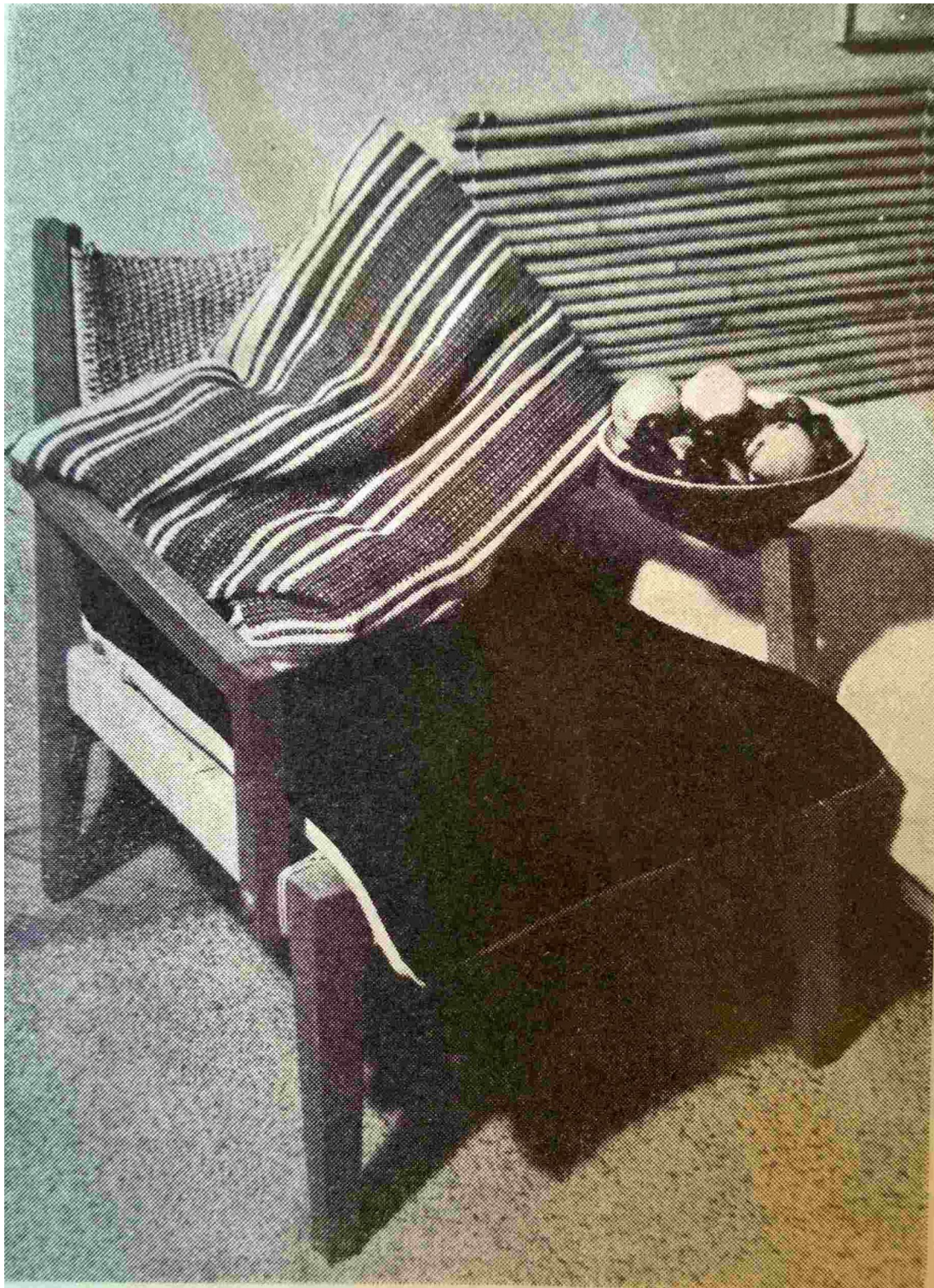
3.



4.



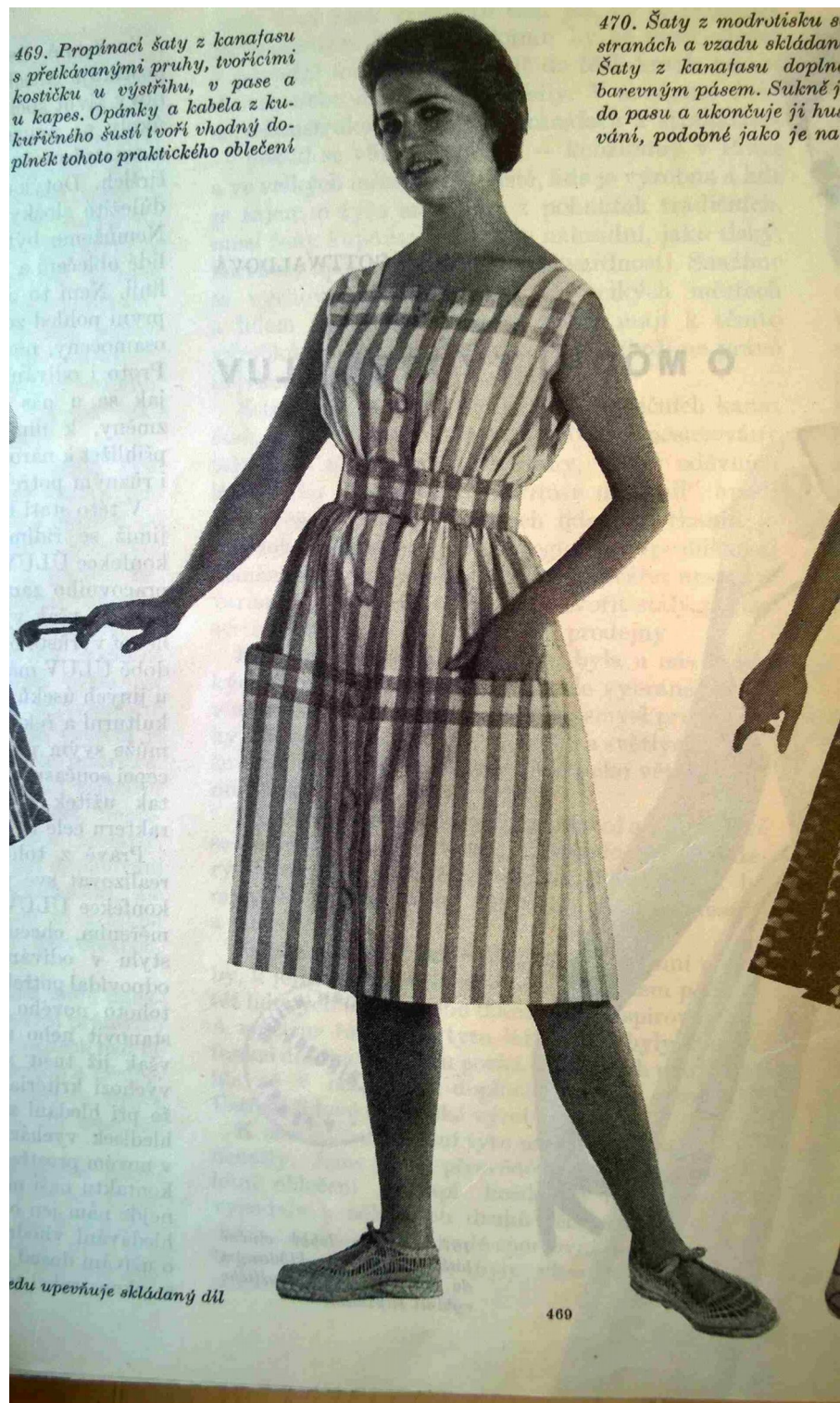
5.



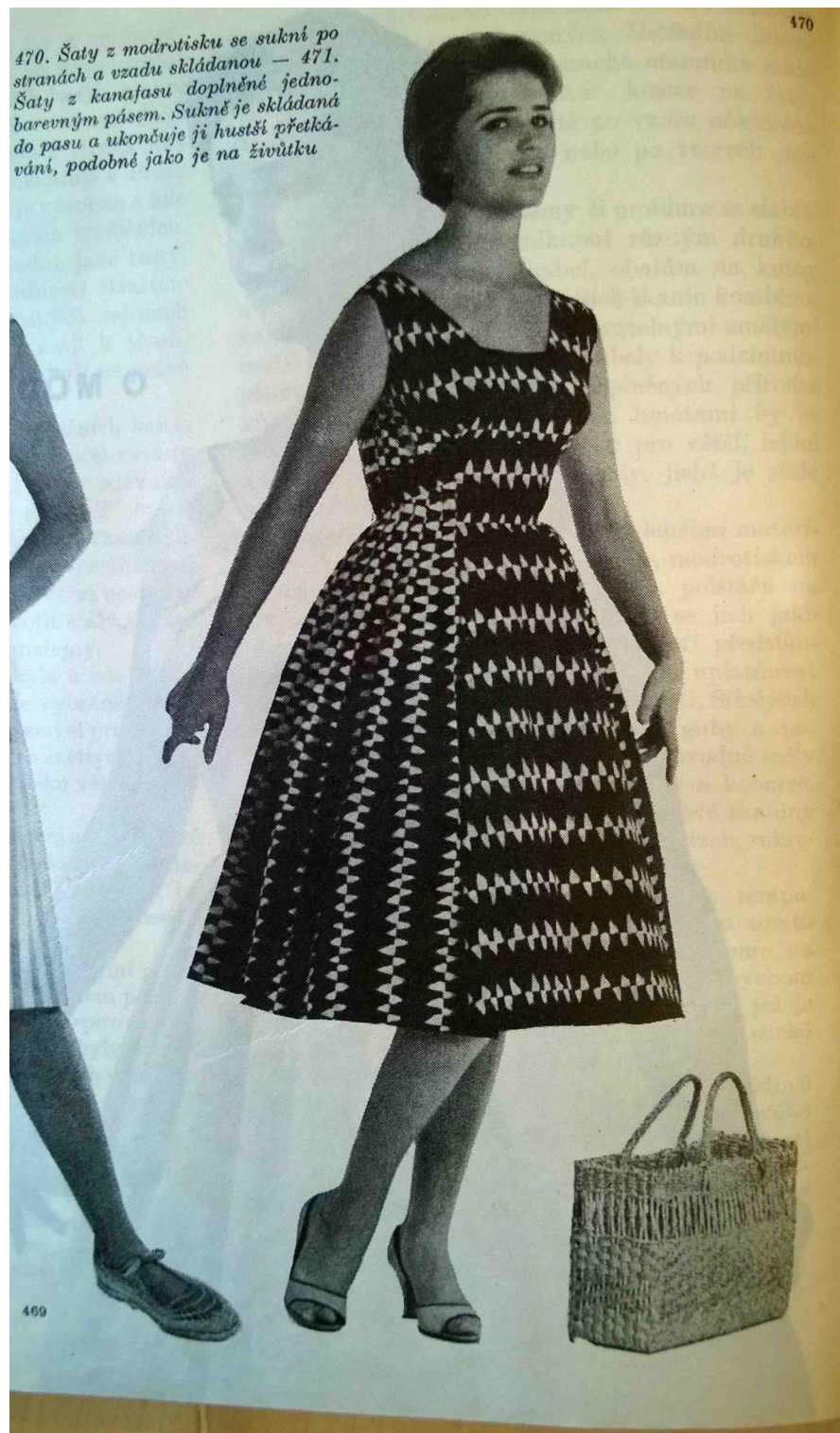
6.



7.



8.



9.



ru se živůtkem
va knoflíky —
ybů, doplněná
ruhy na sukni

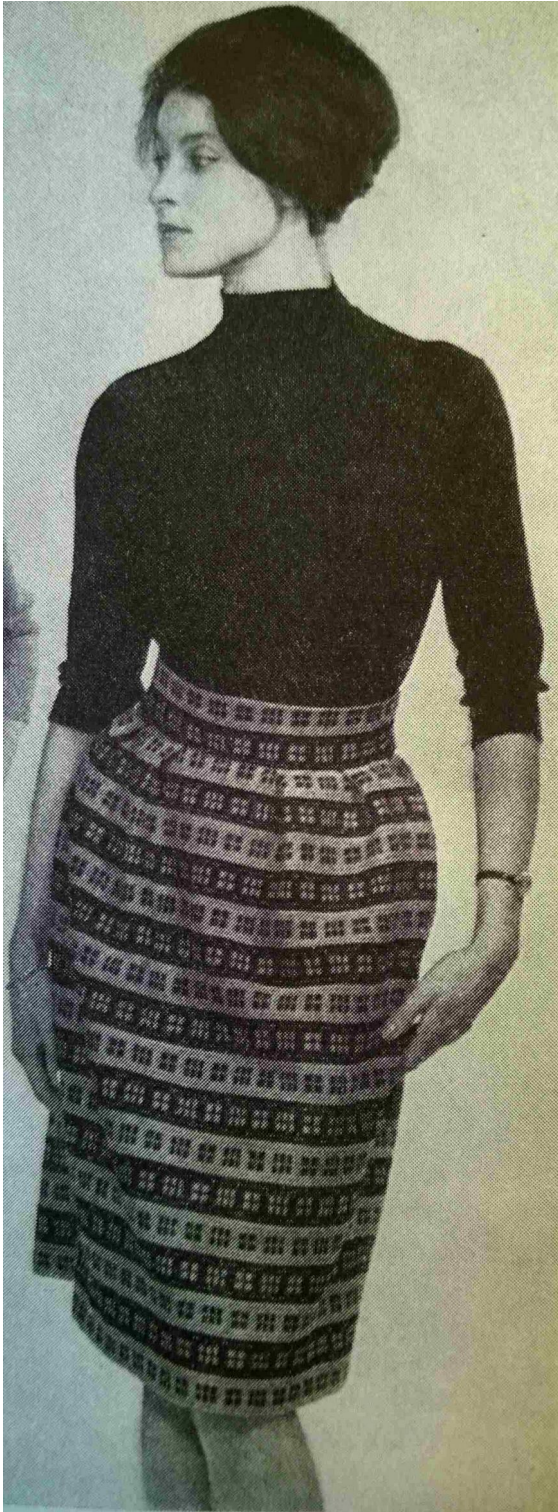


476

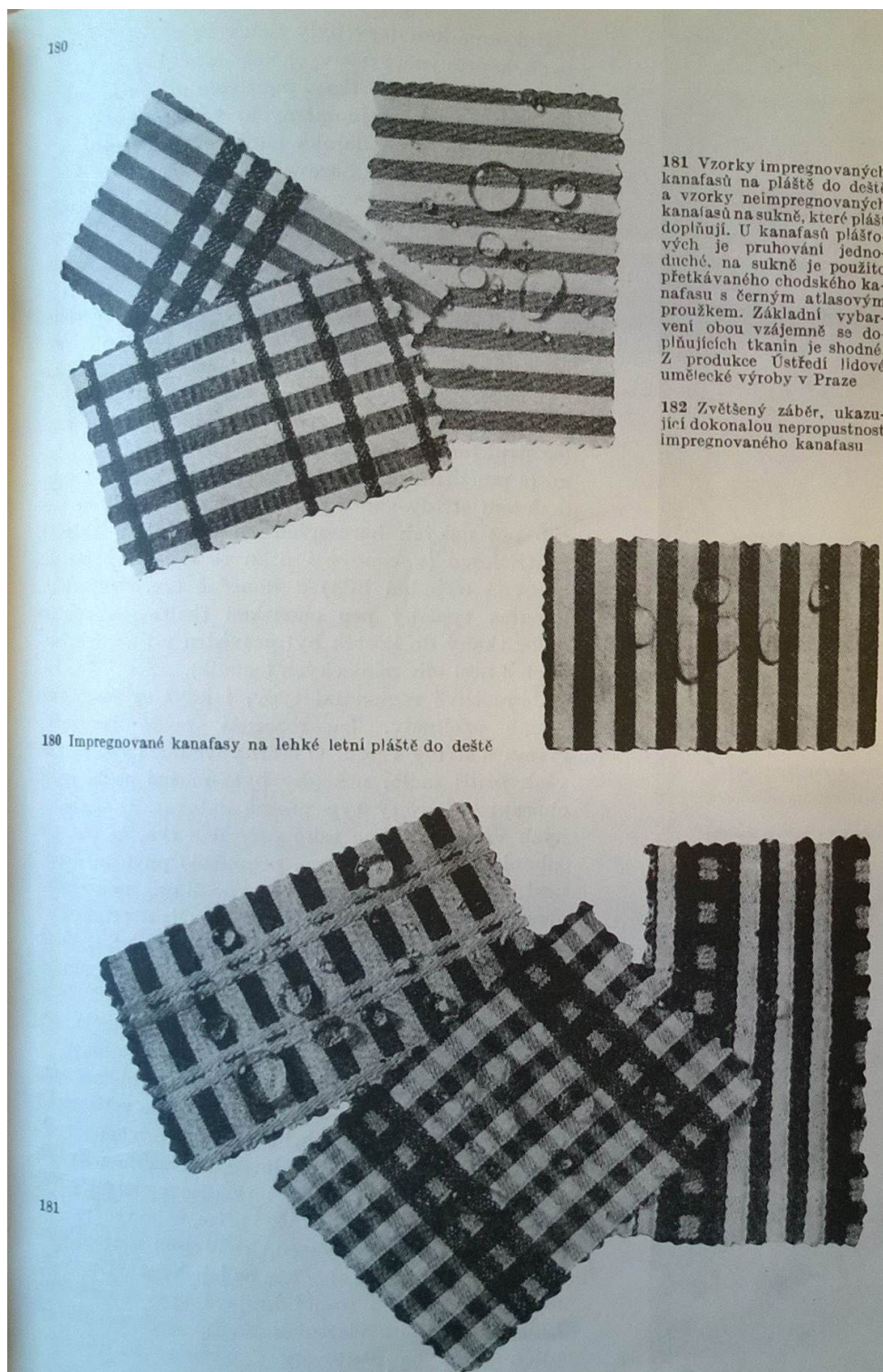
10.

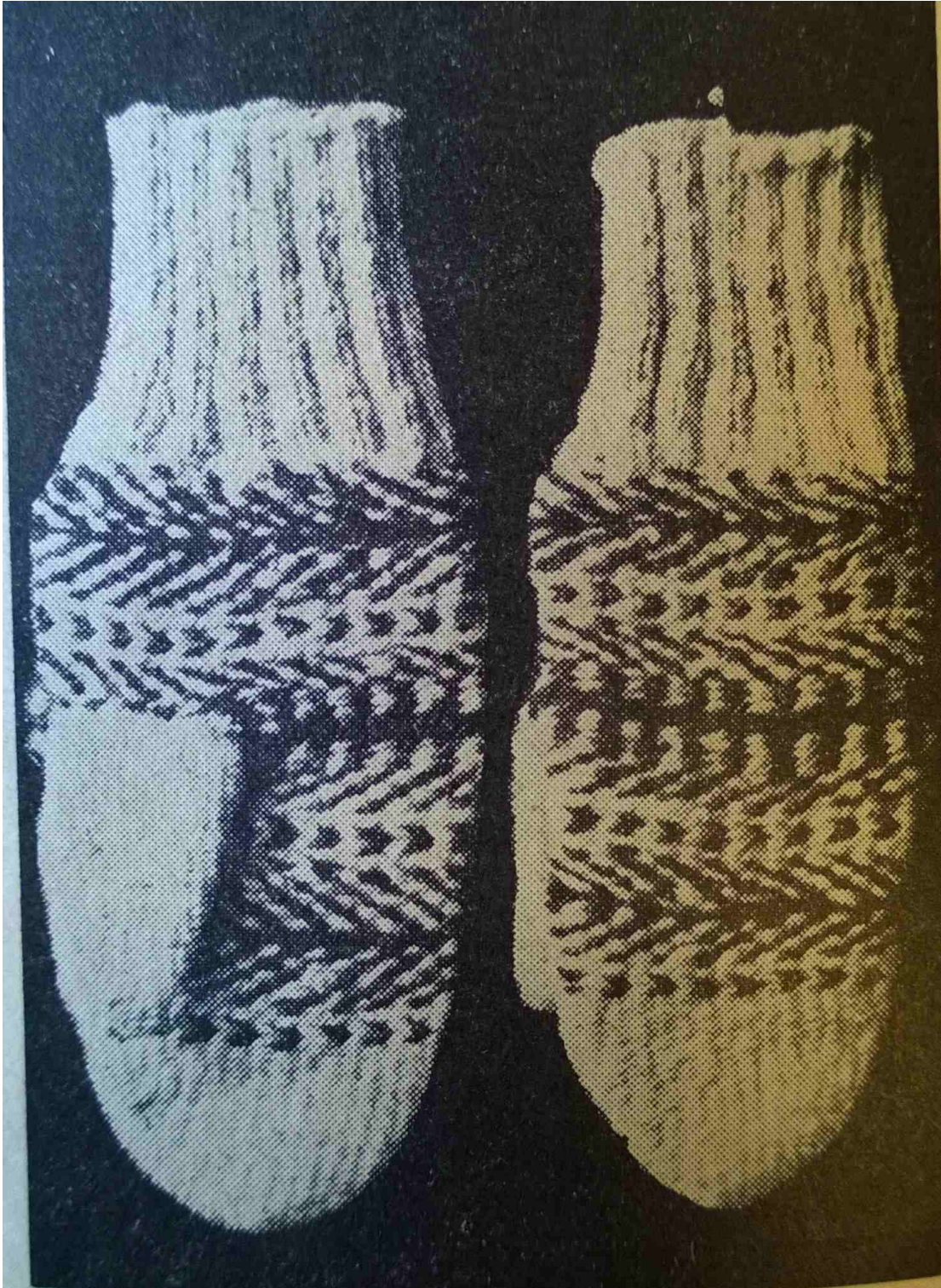


11.

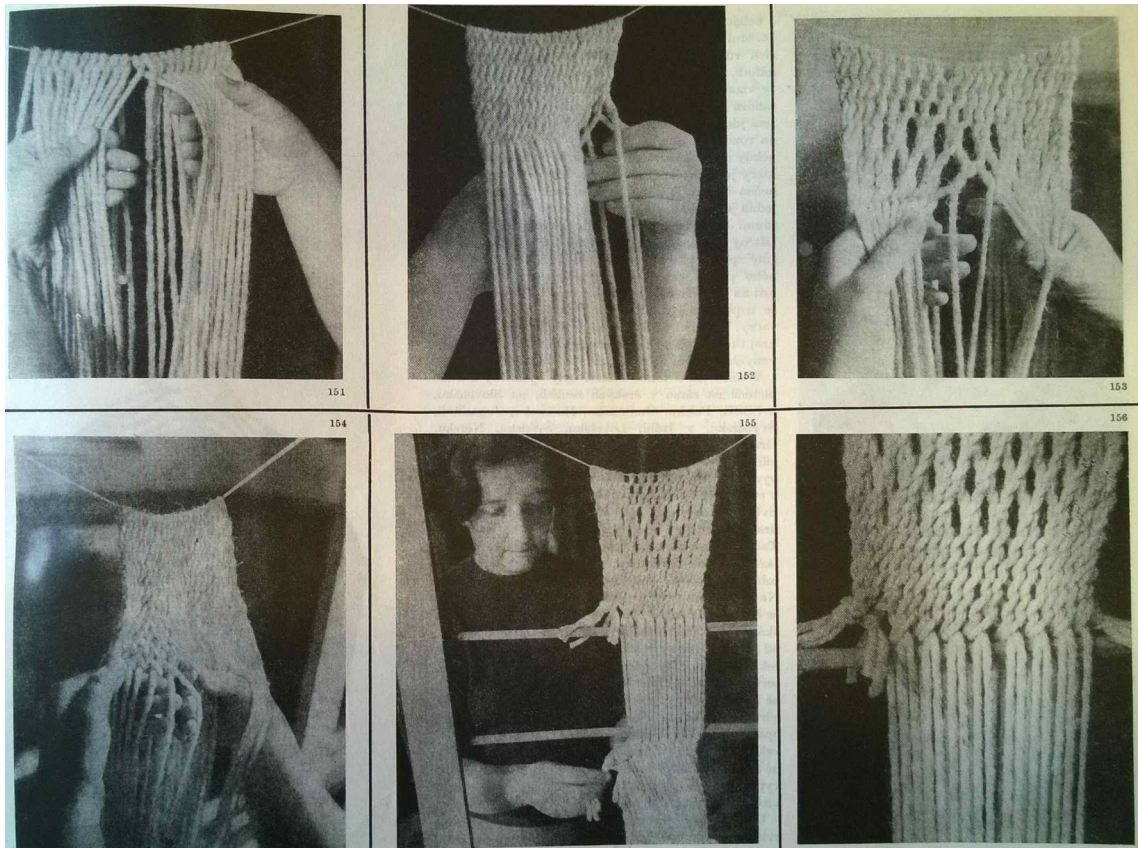


12.

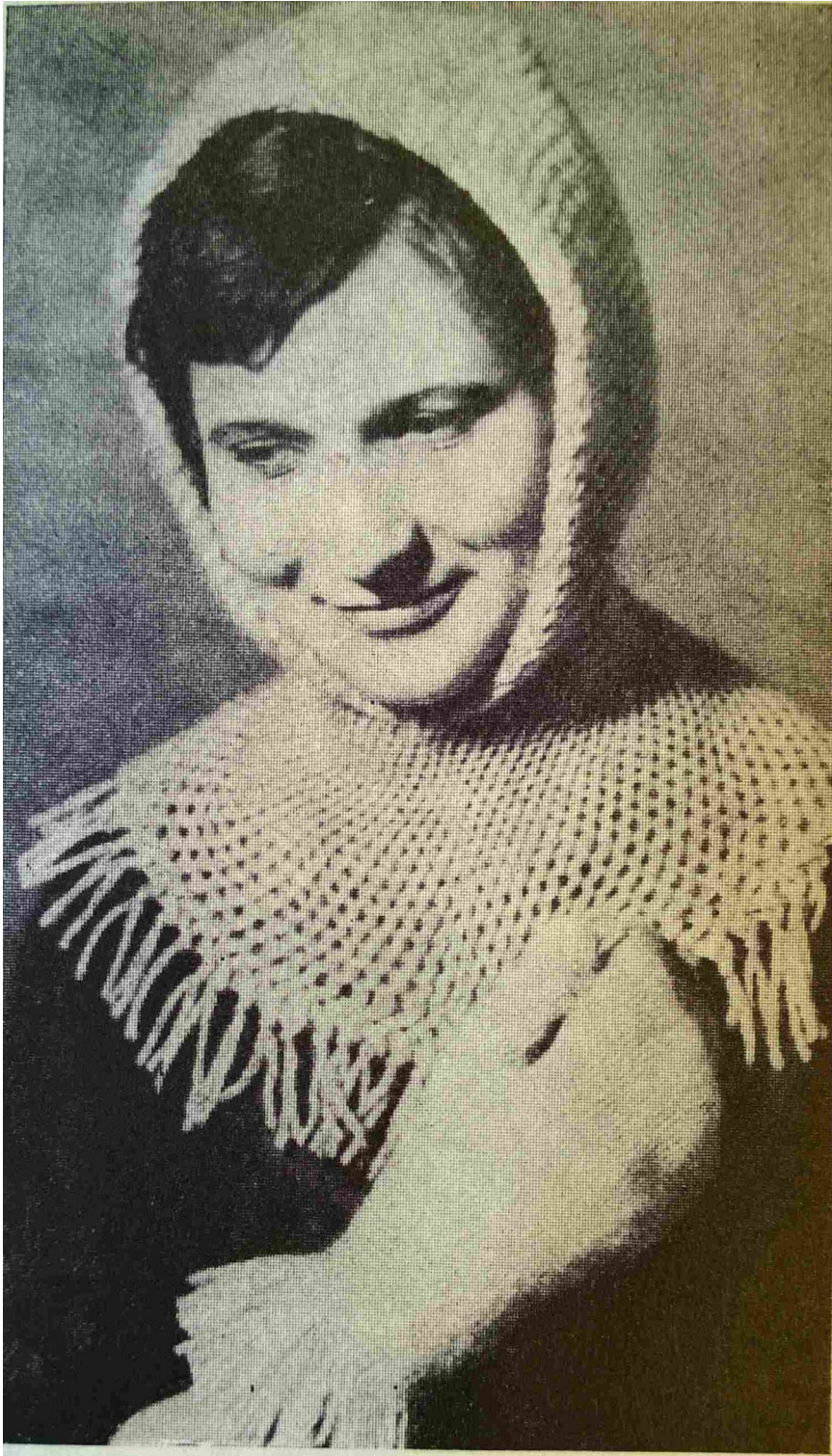




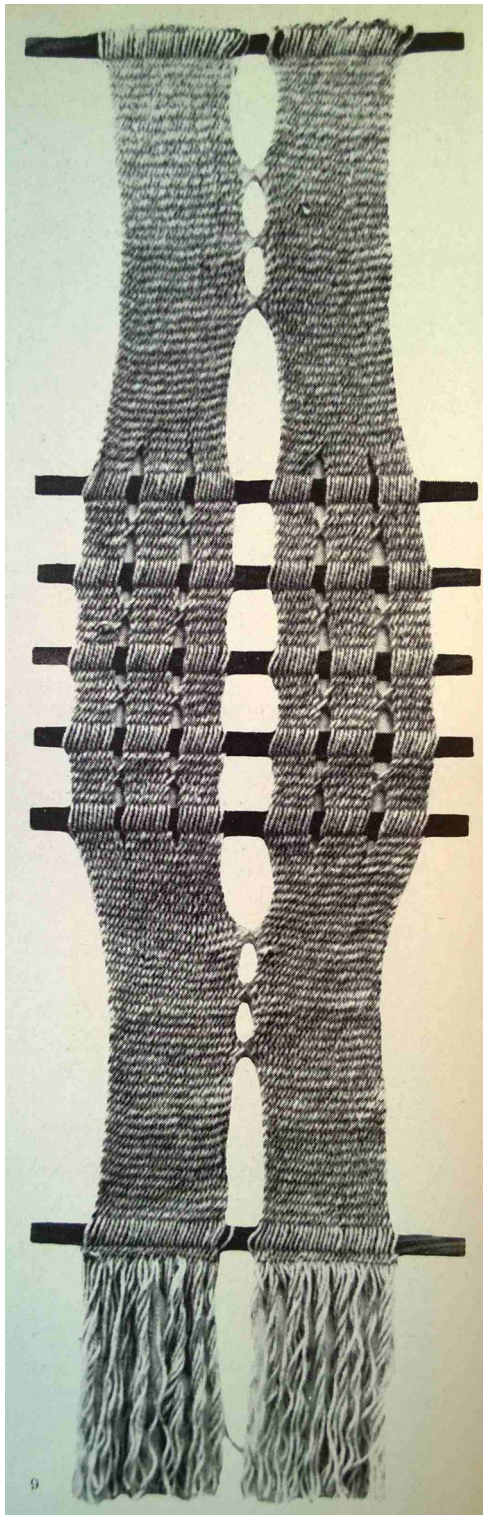
14.



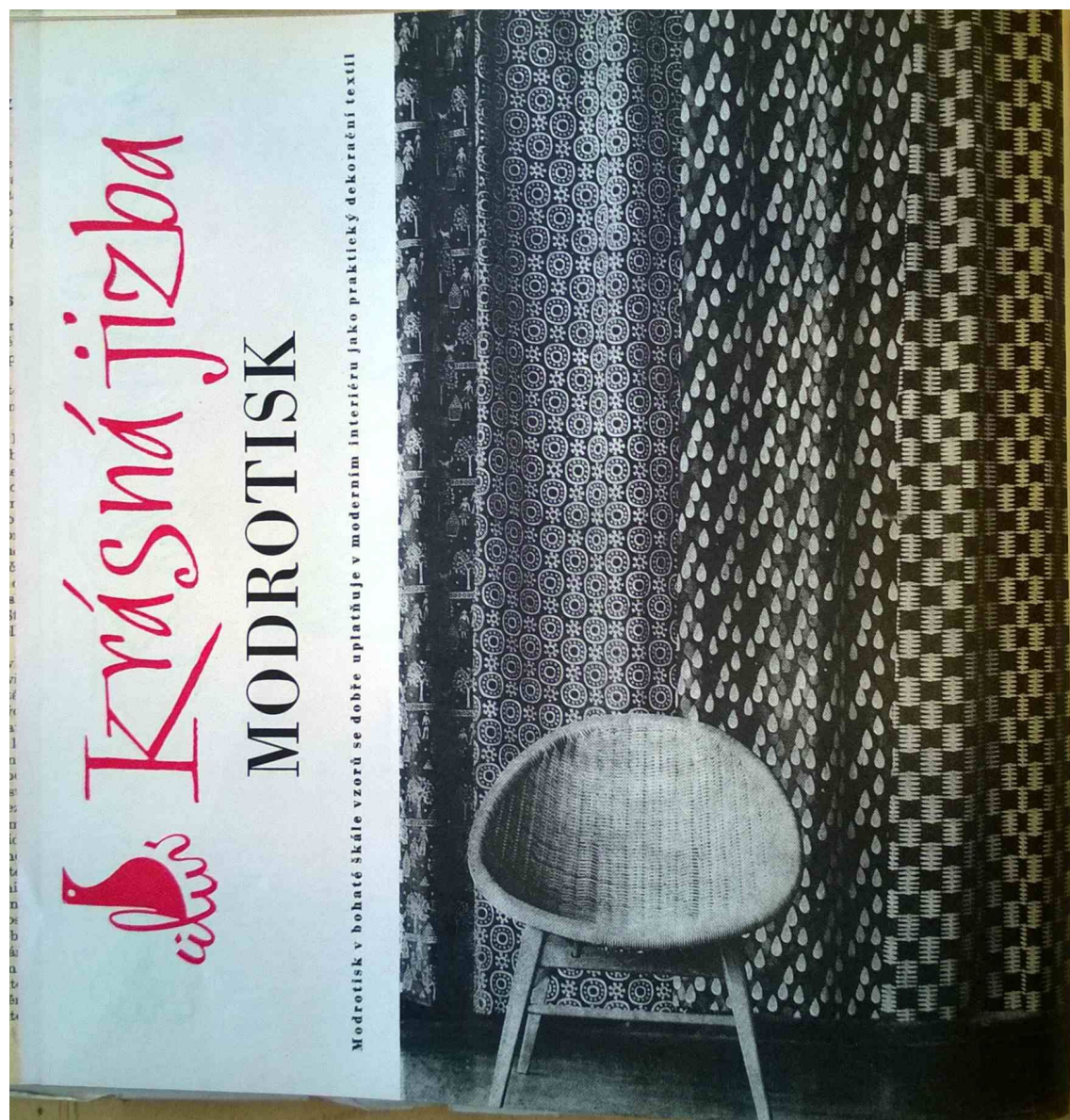
15.



16.



17.



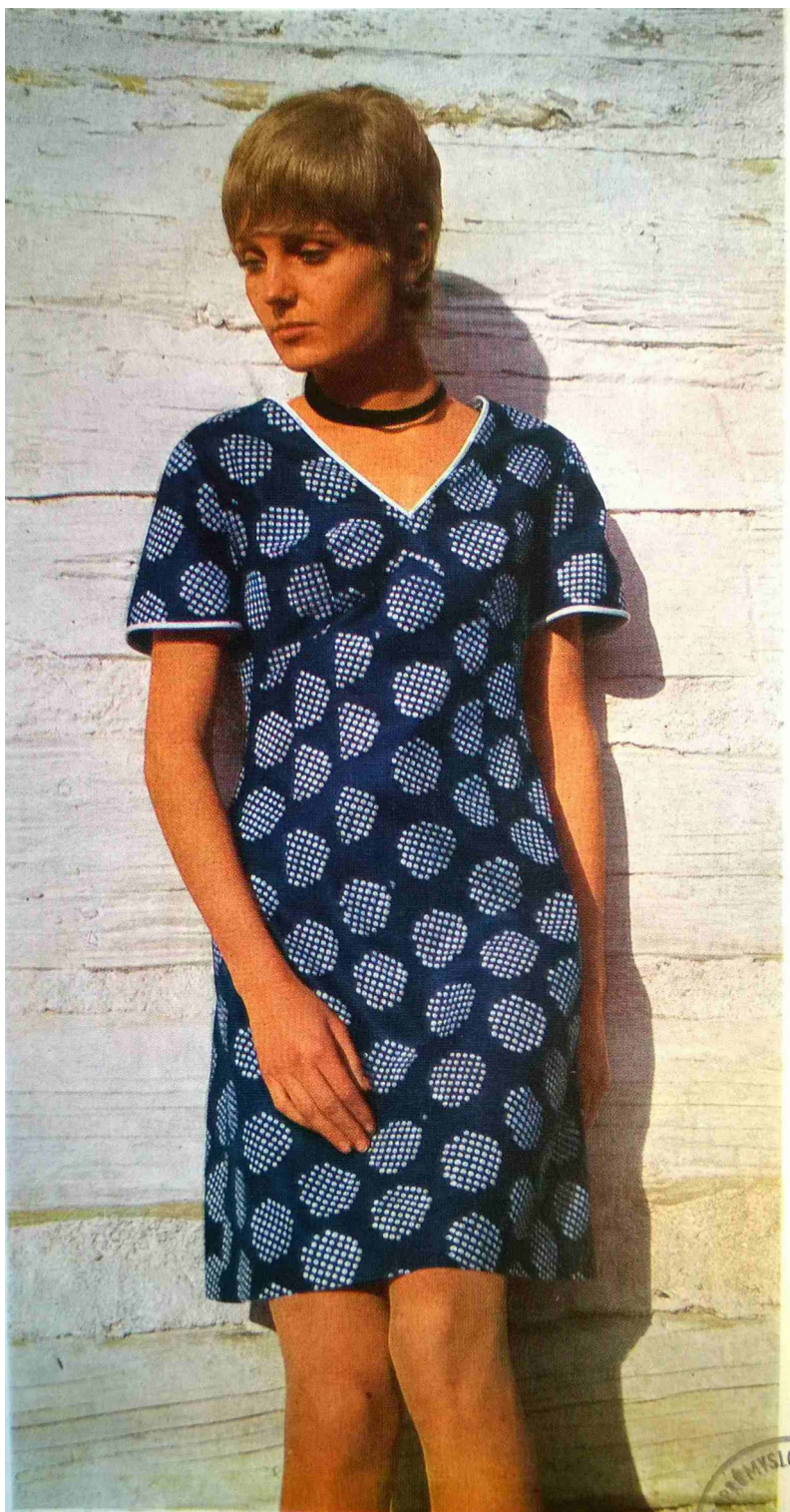
18.



19.



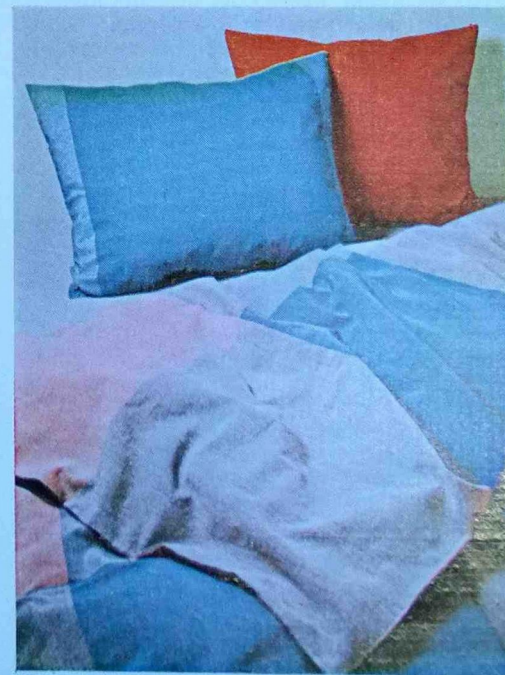
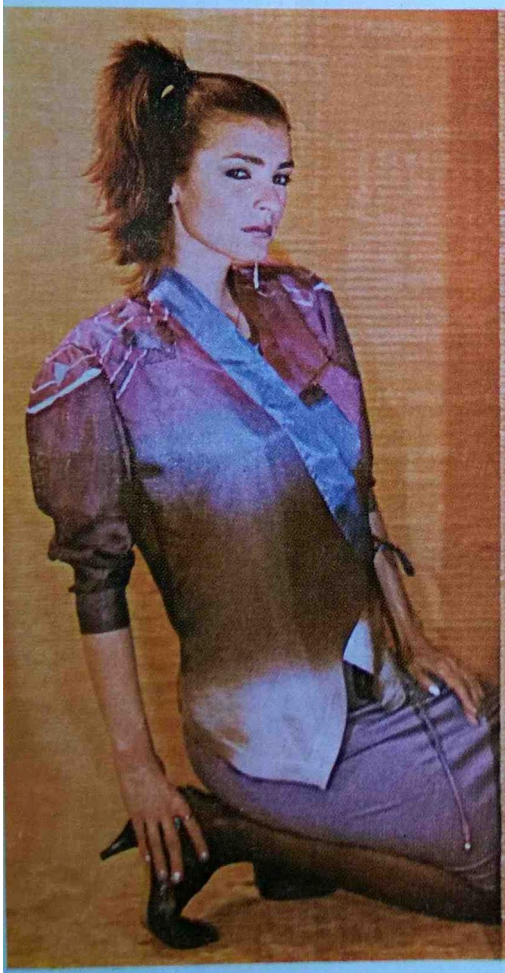
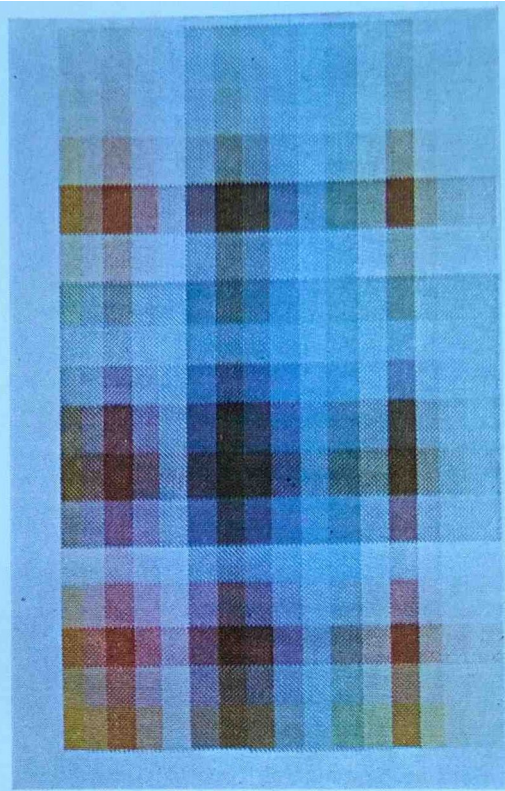
20.



21.



22.



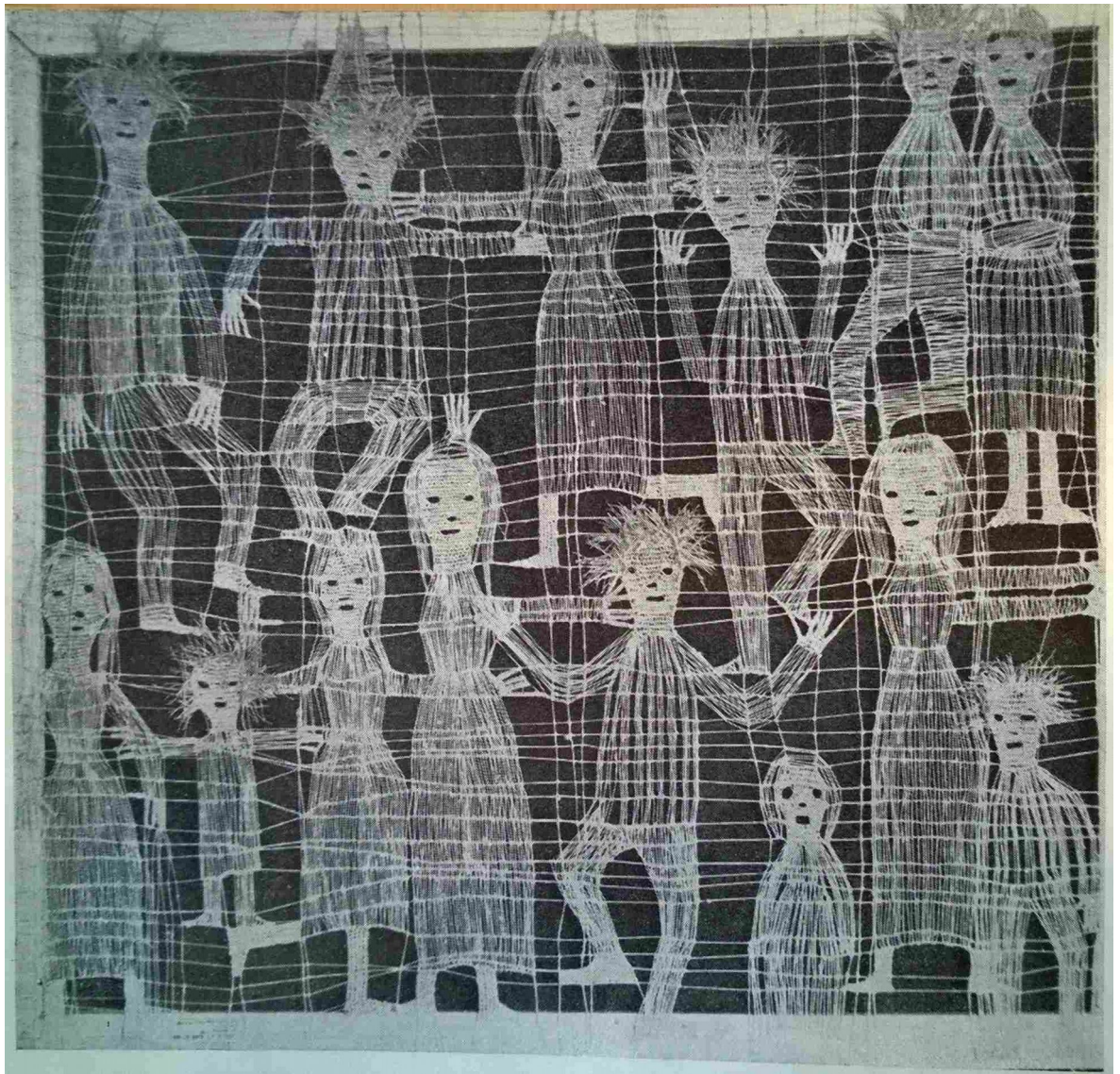
23.



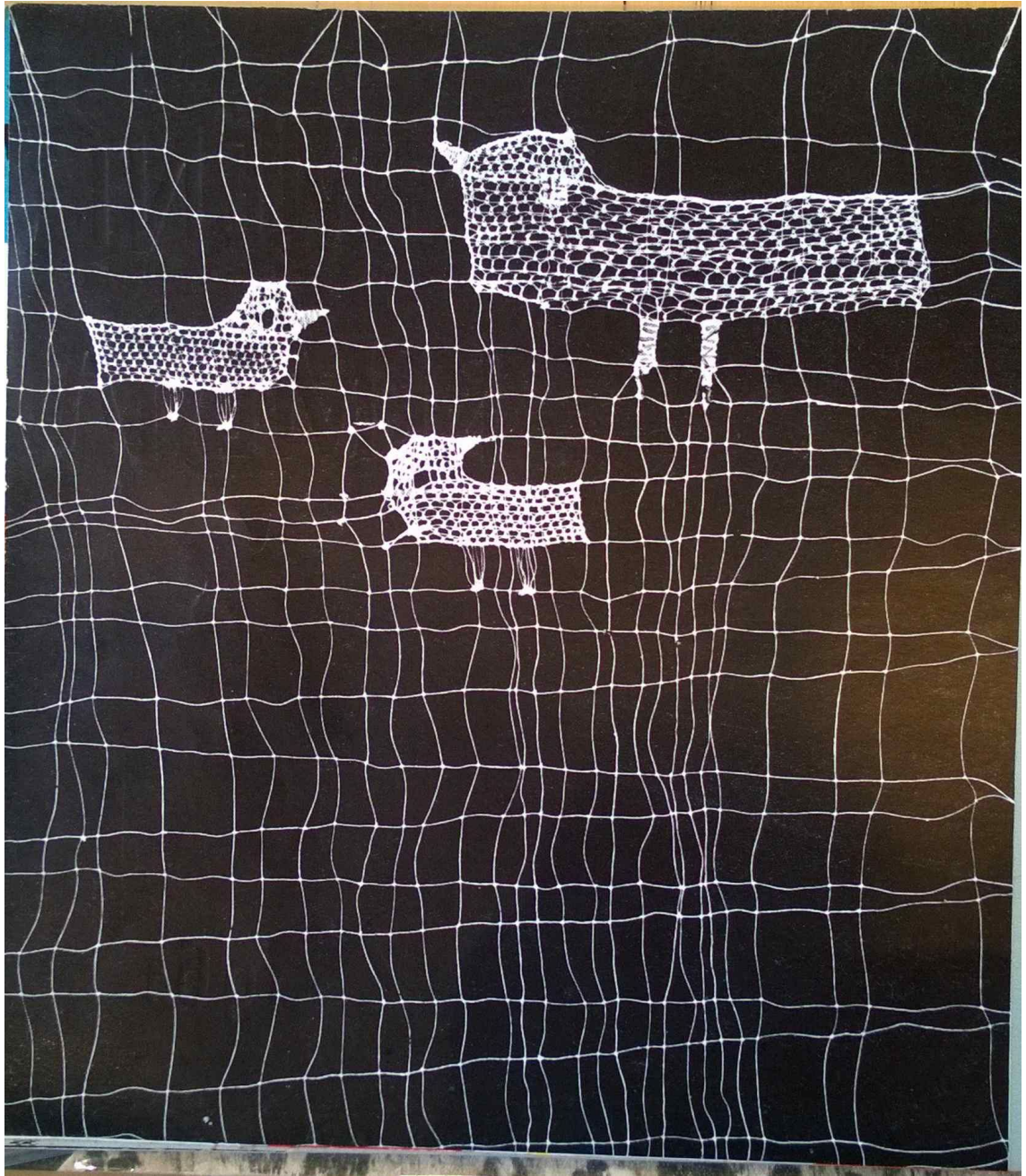
24.



25.



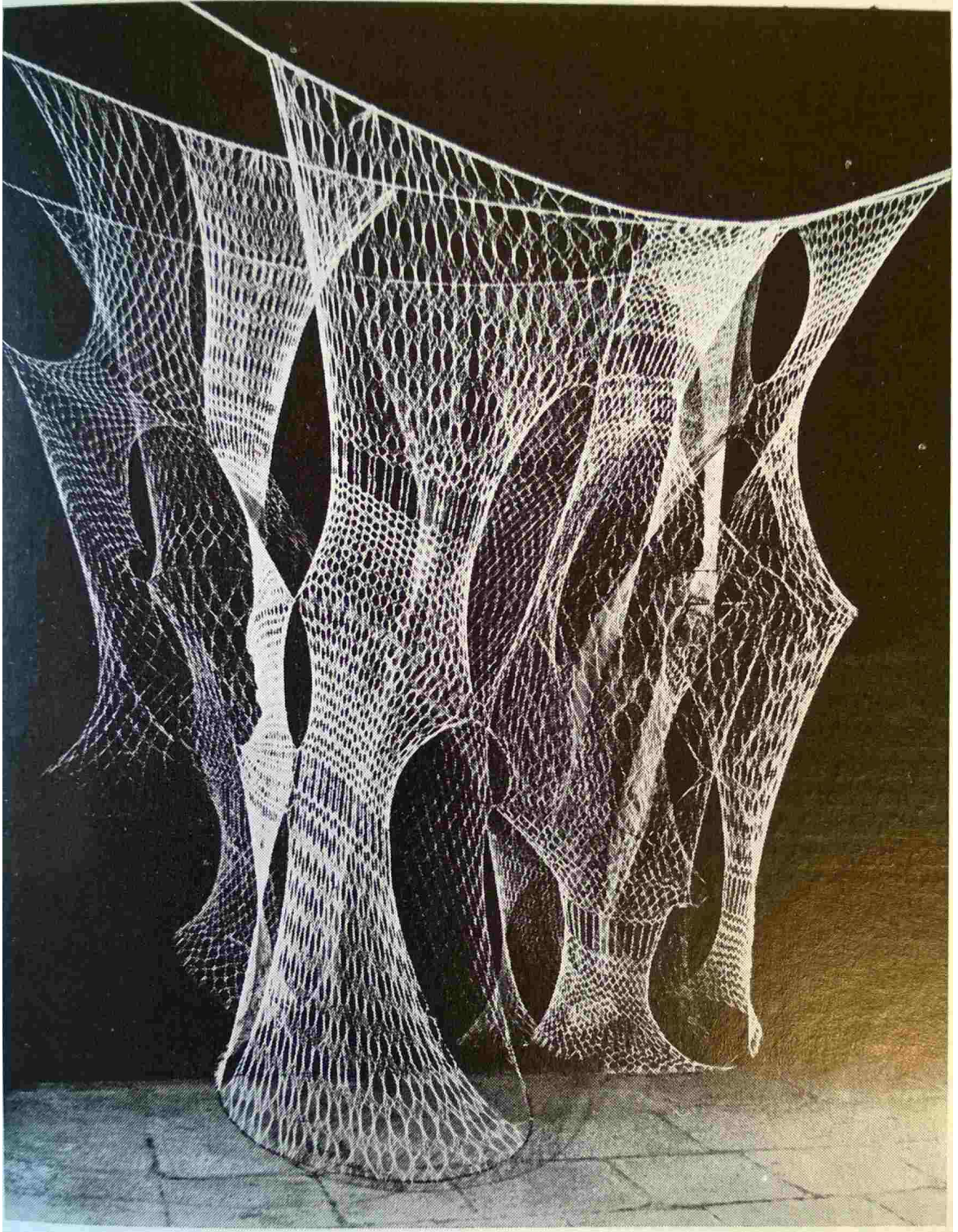
26.



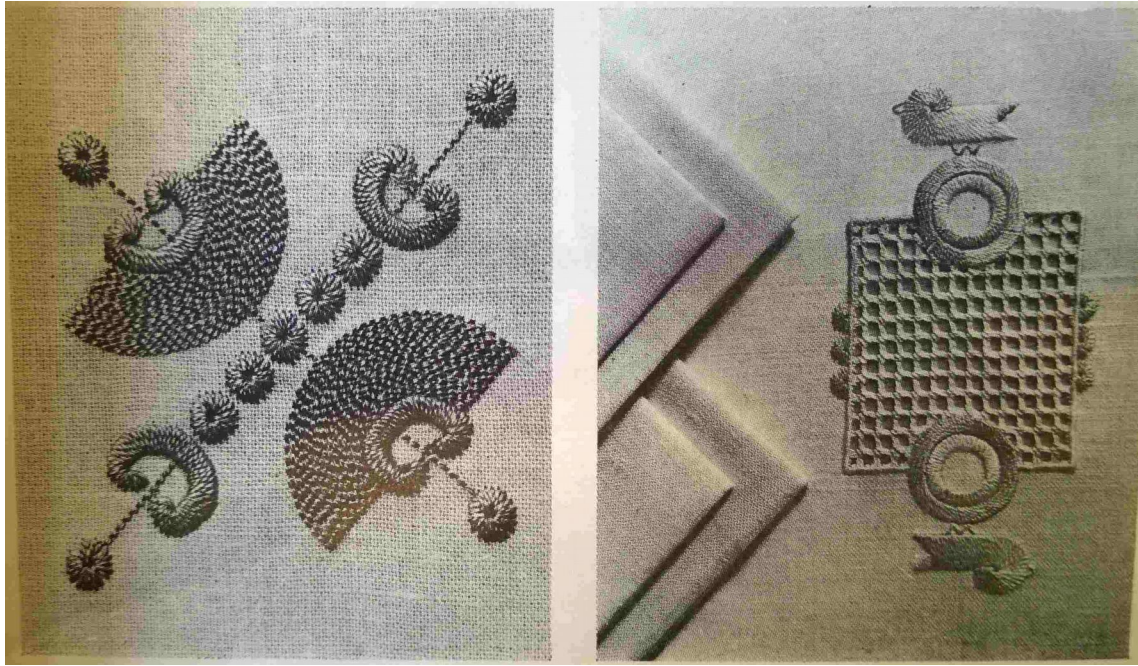
27.



28.



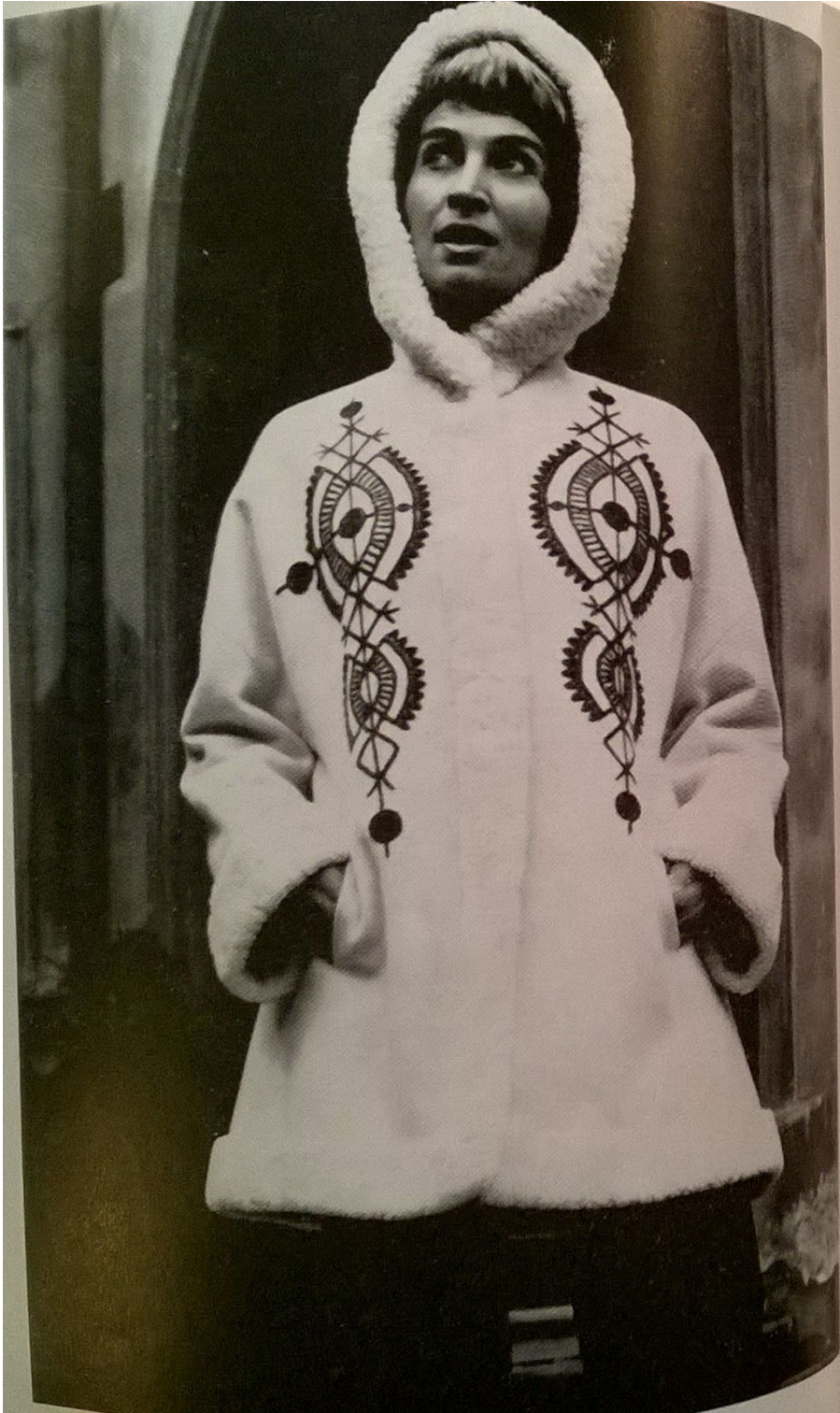
29.



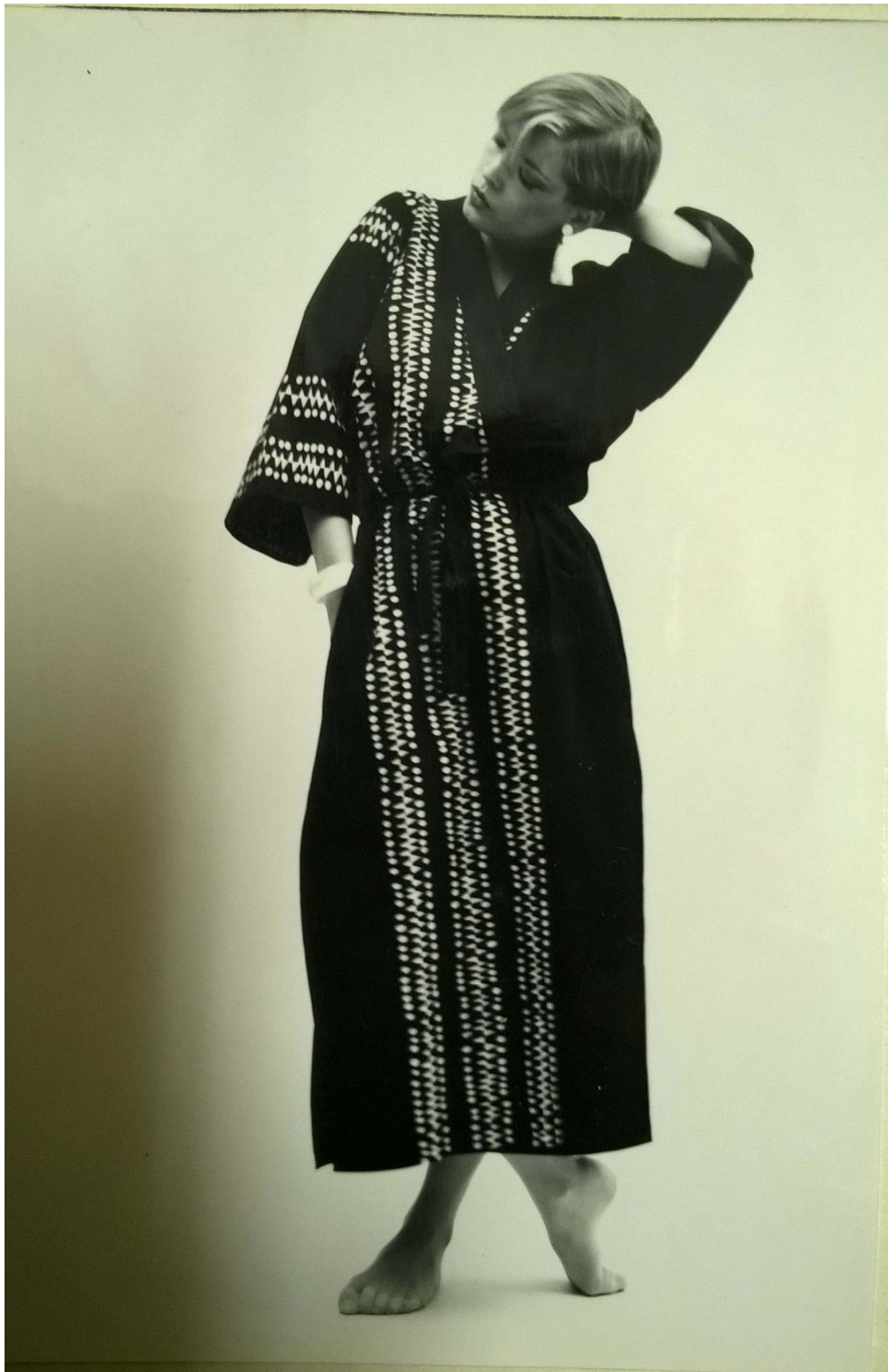
30.



31.



32.



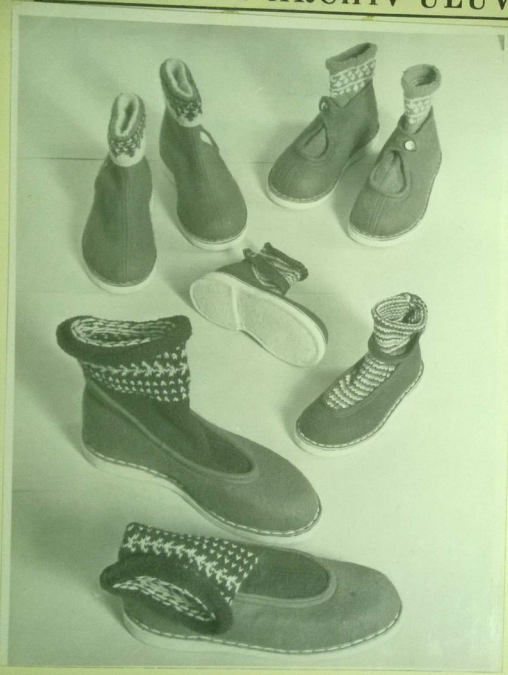
33.

MK

OBRÁZKOVÝ ARCHIV ŮLUV 677.66.685.31

Mdt.


Zdena Hajduchová, Milada Jochcová,
autor Vlasta Krmičková
název předmětu dámské a dětské krpce s valaš.
lidovými motivy
materiál plst a vlna
barvy různé
velikost
datum vzniku 1951
výrobce Vzorové dílny kožedělné ŮLUV,
Brno
vyrobeno - jednotlivě - v seriích - na objednávku
fotografoval J. Otto
číslo negativu - fotografie 4611 ✓ - N
poznámka



34.

ARCHIV ŮSTŘEDÍ LIDOVÉ UMĚLECKÉ VÝROBY

název předmětu ZINA šaty
materiál kanafas
barvy modro-bílo-šedý
rozměr - velikost
technický popis
datum vzniku listopad 1964
místo okres
majitel
autor Milada Jochcová
výrobce ŮLUV
fotografoval Pospíšilvoá dne 5 2 2 8
číslo negativu - fotografie
publikováno v
reprodukováno z
poznámka



ST 203-9504-63

35.